7b
86-B
10310

Hugo Blümner
Prof. an der Universität
Zürich

Über den Meister des Emmausbildes in San Salvatore zu Venedig.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

eingereicht

der hohen philosophischen Fakultät Sektion I
der Universität Zürich

von

Gertrud Kantorowicz.

Begutachtet von Herrn Prof. Rahn und Herrn Prof. Brun.

Über den Meister des Emmausbildes in San Salvatore zu Venedig.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

eingereicht

der hohen philosophischen Fakultät Sektion I
der Universität Zürich

von

Gertrud Kantorowicz.

Begutachtet von Herrn Prof. Rahn und Herrn Prof. Brun.

Über den Meister des Emmausbildes in San Salvatore zu Venedig.

Meinen Eltern gewidmet.

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/uberdenmeisterde00kant

I.

Das Schwanken der Meinungen über die große Darstellung des »Christus zu Emaus« in San Salvatore zu Venedig — noch immer gelten bald Giovanni Bellini, bald Carpaccio, und in jüngster Zeit Benedetto Diana als seine Schöpfer — rechtfertigt eine neue Untersuchung des Werkes.

Denn in den genannten Meistern kommen trotz aller Schul- und Zeitverwandtschaft so getrennte Welten zum Ausdruck, daß jener Unentschiedenheit eine Unklarheit über das Wesen des Gemäldes selbst zugrunde liegen muß. Die folgende Arbeit will versuchen, die Gefühls- und Formenwelt, der das Werk angehört, und damit auch die Eigenart seines Meisters bestimmter zu umschreiben.

Voran schicke ich die Resultate der archivalischen Untersuchungen*). Über den Meister des Bildes fanden sich keinerlei Angaben; auch für die Datierung ergaben sich nur einige Hinweise, die zwingende Schlüsse nicht zulassen. Die früheste Erwähnung des »Christus zu Emaus« als »Cena domini« finden wir im Testament des Antonio Contarini, Patriarchen von Venedig, vom Jahre 1523; es bezieht sich auf die »Capella del Sacramento« oder »Corpus domini«, den Standort unseres Werkes**). Es heißt darin: . . . . et quia ipsa capella nondum est perfecta in pavimento et altaris ornamento sive palla et quadro cenae domini in pariete ponendo i (?) figuris marmoris si tempore obitus non essent omnia perfecta . . . . Daraus folgt freilich kein direktes Ergebnis, denn die Entstehung der »Cena« vor 1523 war niemals zweifelhaft. Wichtig ist aber, daß wir von der Beziehung Antonio

*) Diese bezogen sich vor allem auf die Dokumente des Klosters San Salvatore zu Venedig, jetzt im Archiv von Venedig. — Nachforschungen in den Papieren des Schwesterklosters von Bologna waren ganz erfolglos.

**) Die auf die Kapelle bezüglichen Dokumente siehe am Schluß der Arbeit.

Contarinis zur Capella del Sacramento unterrichtet werden, welche sich an weiteren Dokumenten zurückverfolgen läßt.

Im Iahre 1513 wendet sich Ant. Contarini an den Prior von S. Salvatore*) mit dem Ersuchen, ihm und seiner Familie die durch ihn erneuerte Kapelle zu überlassen. Der Umbau war nach der Schilderung offenbar schon zu gewisser Vollendung gediehen; Contarini spricht von der »Palla«, der Altartafel, die wir 1523 genannt sahen, als der »tabula imaginis salvatoris«, die von nun an auf dem Altar erscheinen wird.

Dies ergibt zunächst ein von unserem Thema etwas abliegendes Resultat. Beide Urkunden lassen keinen Zweifel darüber, daß sich in der Kapelle ursprünglich zwei Werke aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts befunden haben: Die »Palla«, tabula imaginis salvatoris, und das »quadro« der »Cena domini«, eine umso frappantere Nachricht, als sich von dem Altarbild keinerlei spätere Notiz findet**); es muß bald völlig verschollen sein. Auf den Vorwurf des Gemäldes ist aus der kurzen Nachricht kein Schluß zu ziehen, aber nur als Vermutung möchte ich einen solchen auf die Beschreibung des »Christus zu Emaus« in der 2. Auflage von Sansovinos »Venetia descritta . . .« gründen. Hier heißt es: »Di pittura si vede nella capella del Sagramento un bel quadro in cui fu già dipinto da Gian Bellino quando Christo Signior nostro nella casa del Fariseo fù da S. Maria Maddalena unto e lavato i piedi«. Die auffallende Abweichung der Schilderung von dem uns vorliegenden Werke, bisher kaum beachtet, läßt den Gedanken auftauchen, daß eine Vermengung beider Werke vorliegt, ein Hinweis auf das verlorene Bild. An seiner ursprünglichen Stelle wird es damals kaum mehr gestanden haben, da der neue Altar schon errichtet war; vielleicht hatte sich nur noch eine Überlieferung erhalten, während Sansovino selbst nur das bedeutendere große Bild des Mahles zu Emaus erwähnt hatte***). Gewißheit darüber, ob es sich um ein Werk Bellinis, ob um eine

*) Siehe am Schluß der Arbeit.

**) Daß es sich bei der »Palla« nicht um das »Mahl von Emaus« handeln kann, folgt schon daraus, daß dieses für den schmalen Altar der Kapelle viel zu groß ist. Es ist für die Wand des Vorraums berechnet.

***) Seine Beschreibung von S. Salvatore ist übrigens keineswegs erschöpfend oder zuverlässig, so erwähnt er weder Titians Auferstehung am

Darstellung Christi im Hause des Pharisäers handelte, ist natürlich bei der Unklarheit der Nachrichten einstweilen nicht zu erlangen. — Für die Datierung unseres Bildes sind in dem Schriftstück von 1513 zwei Momente wichtig: die Gewißheit, daß mindestens ein Teil des Bildschmucks der Kapelle schon während des Umbaus bereit gehalten wurde; ferner, daß dieser Umbau von Ant. Contarini vorgenommen worden war. Denn nun läßt sich aus der Baugeschichte der Kirche, zusammen mit den Lebensdaten des Stifters der Schluß ziehen, daß die Erneuerung der Kapelle spätestens 1506—07 in Angriff genommen worden ist. Denn 1506—07 beginnt der große Neubau von San Salvatore nach dem Plan Giorgio Spaventos und schon seit 1499 ist, wie die Ausgabeberichte beweisen, an der Kirche gearbeitet worden, sodaß seit damals schon für private Stiftungen Anlaß war. Anderseits spricht Contarinis Verhältnis zum Kloster für möglichst frühe Ansetzung: von 1503 an viermal Prior, wird er im Februar 1508 zum Patriarchen von Venedig gewählt. Da er die Sakramentskapelle sich zur Grabstätte bestimmt hatte, so ist wenig wahrscheinlich, daß er sie hierfür nach Antritt der Patriarchenwürde bereiten ließ; denn mit dieser wurde er zum Patron von S. Pietro in Castello, in welcher er denn auch die »Capella della Santa Croce«, wo er 1524 beigesetzt worden ist, ausbauen und schmücken ließ. Es ist anzunehmen, daß der Neubau der Sakramentskapelle mindestens vor 1508 begonnen wurde.

Wir hätten uns nun zu entscheiden, in welcher Zeit der Bautätigkeit das »Mahl zu Emaus« entstanden ist. Ja, die Frage tritt auf, ob es nicht bereits dem alten, während des Umbaus entfernten Kapellenschmuck angehört hat. Denn darauf, daß nicht Ant. Contarini der Stifter des Bildes sei, weißt die Porträtfigur eines venetianischen Nobile rechts von Christus, die am wahrscheinlichsten als Donator zu deuten wäre. Contarini, der Mönch im vorgerückten Alter, kann in dem Bildnis nicht dargestellt sein; und wenn auch nicht gewiß — denn immerhin könnte ja ein Verwandter des Stifters oder ein Freund des Malers

---

Hochaltar, noch das von ihr verdrängte Gemälde Giovanni Bellinis. Aus seinem Schweigen kann also nicht geschlossen werden, daß ein zweites Werk außer der »Cena« nicht existiert habe.

abgebildet sein — so wird doch wahrscheinlich, daß die »Cena« gestiftet wurde, bevor Contarini die Sorge für die Kapelle übernommen hatte. Auch ist es vielleicht auffallend, daß Contarini für die unfertige Kapelle selbst durch den Bildschmuck ihres Vor raums vorgesorgt haben soll.

Der Donator des Werkes bleibt also unbekannt; sicher ist nur die negative Bestimmung, daß Girolamo Priuli, den Zanotto*) nennt, als Stifter durch nichts begründet ist. — Zu einem eindeutigen Resultat können uns die Dokumente nicht verhelfen. Nur das leisten sie uns, daß wir uns, frei von einer unteren Zeitgrenze, bei der Datierung des Bildes ganz von seinem Stilcharakter leiten lassen dürfen.

Das eigentliche Problem stellt sich durch den Übergangsstil des Bildes. Es steht auf der Grenze von Quattrocento und Cinquecento. Dies wird später im einzelnen auszuführen sein; hier genügt der Hinweis auf die konzentrierende Scheidung von Zentrum und Seitengruppen, auf die Zusammenfassung der Hauptpartien in Umriß und Beleuchtung, auf die großflächigen Teilungen des Hintergrundes durch kräftige Architekturglieder. Mit solchen Kompositionsmotiven der Hochrenaissance mengen sich fast befremdend die Detailfreude des Geräts und der wenig sensible Realismus des gebrechlichen Tisches, samt der ermüdenden Wagerechten des überhängenden Tuches. Die Frage ist also: Stammt das Werk aus der Frühzeit eines Meisters der Hochrenaissance oder von einem Quattrocentisten, der nachträglich einige Errungenschaften der neuen Kunst aufnimmt? d. h. handelt es sich um originales Um- und Fortbilden der überlieferten Formen oder um nachträgliche Beeinflussung eines ausgereiften Stils? Von der Entscheidung hierüber hängt die nähere Datierung des Bildes ab. Oder umgekehrt, gelingt es durch irgend welche Anhaltspunkte die genaue Entstehungszeit zu finden, so entscheidet sich auch die fragliche Originalität unseres Meisters. Denn in der Epoche

*) Zanotto: Pinacoteca Veneziana. Fasc. 10. Seine Angabe stützt sich wohl auf die späte gedruckte Chronik von den Kirchen Venedigs, wo die Familie Priuli um 1569 als im Besitze der Capella del Sacramento genannt wird. Aus dieser Zeit stammen die Wappen der Familie Priuli in der Kapelle. Moschini 1815 schreibt: Nella mezza luna viè ginocchion in mosaico il Doge Girolamo Priuli . . . .

rascher Umwandlungen, von der wir sprechen, ist ein Jahrfünft von entscheidender Bedeutung. Sicher ist, daß mindestens bis 1505 die Giorgionisch-Tizianische Kunst nicht als neuartig beeinflussend empfunden worden ist*): Giovanni Bellinis Altarwerk in S. Zaccaria 1505, zeigt nur die vollkommene Ausreifung seines Schaffens; die grundlegende Form- und Raumempfindung hat keine Umbiegung erfahren. Das Dreiheiligenbild in S. Giovanni Crysostomo aber von 1513, vielleicht auch schon die Madonna der Brera von 1510, wäre ohne die Werke Giorgiones und Tizians nicht denkbar. So zieht sich der Kreis viel weiter, aus dem ein bedeutendes, den Stempel des Übergangs tragendes Bild nach 1510 hervorgegangen sein kann: die großen Meister des Quattrocento einerseits, die unselbständigen, jedem Einfluß zugänglichen Fortsetzer der alten Richtung anderseits, kämen in Betracht. Dagegen kann im ersten Lustrum das 16. Jahrhunderts nur ein Künstler von ganz eigenem Gepräge ein Werk von der Bedeutung des Emausbildes geschaffen haben. Die monumentalere Formverteilung, die Fülle, die aus der Konzentration weniger Mittel quillt, wäre dann seine originelle Tat.

Einen Anhalt für nähere Datierung bietet Marco Marziales Darstellung der gleichen Szene von 1506**). Crowe und Cavalcaselle, die das Bild von S. Salvatore Carpaccio zuschreiben, fassen Marziale wegen der auffallenden Übereinstimmung als sklavischen Nachahmer Carpaccios***). Daneben steht, wo man an Carpaccios Autorschaft festhält, ohne doch die Cinquecentistischen Elemente der »Cena« zu verkennen, die Ansicht, daß die Verwandtschaft beider Werke durch ihr Zurückgehen auf ein gemeinsames, uns unbekanntes Vorbild zu erklären ist. Nun hat ein solches Vorbild allerdings existiert, und zwar in der 1494†)

*) Noch sind die Bellini die herrschenden Meister. Dürer 1505—07 spricht noch nicht von einer über diese fortgewachsenen Kunst.

**) Venedig Academia No. 76.

***) Crowe & Cavalcaselle. Geschichte der italienischen Kunst. Bd. V, p. 236. Auffallend und bezeichnend für die geringe Aufmerksamkeit, die sie der Frage zuwenden, ist es, daß sie die »Cena« um 1507—08 ansetzen — später als das Werk des Nachahmers.

†) Zanotto gibt an, auf dem Stich des Pietro Monaco dies Datum gelesen zu haben; auf dem mir vorliegenden Exemplar war es nicht zu erkennen.

gemalten Emausdarstellung Giovanni Bellinis, die bei dem Brand der Gallerie Rasumovski in Wien untergegangen ist. Ein Stich des Pietro Monaco, eine alte Kopie bei Herrn James Simon-Berlin, machen zweifellos, daß sowohl der Meister von San Salvatore wie Marziale auf diesem Werke fußten*). Alles Grundlegende ist gemeinsam: die Zentralstellung Christi mit den symmetrischen Seitengruppen: 2 Jünger und 2 fremde Teilnehmer zuseiten des Heilands. Annähernd gleich die Teilungen der Fläche, die Höhenabmessungen des Tisches, der Figuren und der freibleibenden Rückwand; Einzelheiten wie die Tischform, der über den Rücken des greisen Jüngers fallende breite Hut beweisen gerade in ihrer Unwichtigkeit, daß bei den Späteren direkte Reminiszenzen vorliegen. Man könnte die verwandten Züge noch mehren; dennoch genügen sie nicht. Unerklärt bleiben Übereinstimmungen Marziales und des Meisters von S. Salvatore gerade in wesentlichen von Bellini abweichenden Punkten. Denn bei Übernahme des äußeren Schema handelt es sich in S. Salvatore um ein gänzlich anderes Problem.

Zum Angelpunkt der Komposition wird hier die Zentralstellung Christi; die Steigerung und Konzentrierung seiner Bedeutung isoliert ihn von den Genossen. Für unsere Vergleichung kommen von den diesen Eindruck schaffenden Mitteln nicht sowohl die Modifikationen der Figurenkomposition in Betracht, als die eigentümliche und bewußte Lichtbehandlung: Aus dem schmalen, hoch in der linken Seitenwand angebrachten Fenster dringt die breite Lichtbahn, die ruhige Enface-Figur Christi in volle Helligkeit setzend, während die rechte Seite sich in lebhaften Farben- und Lichtgegensätzen, die linke in gedämpftem Halbschatten zusammenfaßt; der Lichtstreif, von den dunklen Säulen scharf umgrenzt, umgibt das Haupt des Heilands gleich einem Rahmen. Die Bedeutung dieser Lichtführung für das Bild ist klar, und gerade sie ist bei Marziale wiederholt: Auch er gibt das schmale hochgelegte Fenster und führt auch die Schatten der Lichtquelle gemäß, benutzt sie sogar zu speziellen Effekten z. B. im Schlagschatten der erhobenen Christushand usw. Aber

*) Die wie mir scheint überzeugende Zuschreibung der Kopie an Marziale bekräftigt den Zusammenhang.

das Motiv ist nur äußerlich dasselbe. Seine kompositionelle Bedeutung ist nicht gefaßt. Da Marziale die architektonische Gliederung aufgibt, sind die Schatten fast gleichmäßig über die Fläche verteilt; der Lichtstreif, schon durch die stehende Figur des Mohren abgefangen, und damit die Hervorhebung Christi im Licht, mangelt gänzlich. D. h. also, das Motiv ist wohl vorhanden, ohne doch Sinn innerhalb des Bildganzen zu haben. — Darf nun auch an sich nicht aus jeder Motivgleichheit auf Zusammenhänge geschlossen werden, so scheint mir hier die Annahme einer gleichzeitigen selbständigen Konzeption nicht notwendig: Finden wir auf einem schon durch Größe und Aufstellungsort bedeutsamen Werke ein Motiv als Hauptproblem gefaßt und sehen es in einer verwandten Schöpfung unverstanden und ohne Notwendigkeit für die Komposition wiederkehren, so müssen wir auf eine Entlehnung schließen. Dieser Schluß wird durch Übereinstimmungen im einzelnen bekräftigt. Die Geste Christi ist die des Segnens oder Mahnens wie in S. Salvatore, während bei Bellini beide Hände das Brot faßten; das Fingern der Hand — obwohl die Absicht der schlanken Wirkung verkannt ist — ist das gleiche. Endlich kehrt der kleeblattbogige Schemel, der bei Bellini fehlt, bei Marziale, nur gotisiert, wieder. Mir scheint es — die Übereinstimmungen im wesentlichen und im unbedeutenden zusammen genommen — nicht möglich an der Abhängigkeit Marziales von dem »Mahl zu Emaus« in S. Salvatore zu zweifeln; dieses muß vor 1506 gemalt sein*).

Bevor ich mich zur Kritik der bestehenden Zuschreibungen und der Begründung der eigenen Annahme wende, suche ich durch eine Beschreibung des Bildes dessen Wesentliches herauszuheben.

Den ersten Eindruck bestimmt die Betonung des Breitbildes. Durchlaufende Horizontalen von Tisch und Bank scheinen das Bild zu durchschneiden; die Parallelen des oberen Simses verstärken ihre Wirkung. Die Figuren fügen sich diesen Grundlinien ein; durch das Stehen der Vorderfigur, des greisen Jüngers, wird

*) Dies macht die Entstehung vor der Zeit Ant. Contarinis noch wahrscheinlicher. Denn wenn es durch ihn vor 1506, also als erster Schmuck, als Hauptsache bestellt worden wäre, so ist erstaunlich, daß er es 1513 nicht erwähnt, wohl aber das — den Raumverhältnissen nach — viel kleinere Altarbild.

in den annähernd gleichen Kopfhöhen eine neue ideelle Horizontale geschaffen. Doch beruht auf diesem ersten Eindruck nicht die tiefere Wirkung. Inhaltlich wie formal knüpft sie sich an die Zentralstellung Christi, an die Betonung der aufstrebenden Motive. Unmittelbar als Gegengewicht der Breitenrichtung wirken die emporgereckten Säulen, dunkle Silhouetten auf hellem Grund. Die von ihnen gebildete, vertikal sich ausdehnende Fläche, vorbereitet durch das Oblong des Teppichs mit der schmal umschlossenen Christusgestalt, löst sich als selbständiges Ganzes heraus. Der Augenpunkt, in der Mittelachse dicht über Christi Haupt, zwingt den Blick, am Zentrum zu haften. So liegt hier der Ausgangspunkt der Komposition: Das Gemälde als Einheit gefaßt, das Ineinanderwachsen von Architektur und Gruppe empfunden, erscheint die Komposition als ein zentral bestimmter, modifiziert pyramidaler Bau. Nun erst erkennen wir auch in den Seitengruppen das Aufwachsen zur Mitte, links durch die Neigung des Jüngers, rechts durch die Haltung des Greises; wir empfinden anderseits die durchgehende Horizontale nicht mehr als zerteilend, sondern als das Abklingen der herrschenden Mittelpartie nach den Seiten hin.

Das Wesen der geschilderten Komposition liegt in der organischen Gliederung der Fläche als einer Einheit: nur indem man die Gruppe im Zusammenhang mit der Architektur begreift, wird das Gesetz der Komposition klar. Eine Scheidung in Gruppe und Hintergrund wird unmöglich. Daß man gleichmäßig die zwei Grunderstreckungen des Bildes, die Breitenausdehnung und das zentrale Aufwachsen als Ausgangspunkt fassen kann, symbolisiert die Notwendigkeit des Baus, das gegenseitige Sich-tragen der Teile. Auch gelangt das Emporweisen der Mitte erst durch den Kontrast zu voller Wirkung.

Die Fähigkeit, alle Mittel, alle formalen Probleme einem Ziel, einer Gesamtwirkung unterzuordnen, charakterisiert diesen Meister. Die Lichtführung — offenbar ein besonderes Interesse des Künstlers — dient, wie die räumliche Anordnung, der Hervorhebung des Zentrums, des Heilands. Anderseits liegt in der Sammlung des Lichts zu höchster Helligkeit und in seinem allmählichen Weiterfließen und verschiedenartigen Abklingen ein ähnliches Prinzip wie in dem geschilderten Verhältnis der Linien.

Dies Ziel, alles Interesse auf das Ganze zu konzentrieren, wird zum Teil dadurch erreicht, dass jede Form, jeder Umriss gleichzeitig verschiedenen Problemen dient; denn dadurch verliert das Einzelmotiv den auffallenden Charakter; es wird unmittelbar in seiner Beziehung zu den übrigen Bildelementen aufgefaßt. So wurde schon angedeutet, wie die rein lineare Harmonie gleichzeitig der Tiefendarstellung dient: die schräg empor zur Mitte leitenden Linien der Seitenfiguren sind zugleich Verkürzunglinien; die breitgedehnten oder schmal aufsteigenden Flächen entsprechen den verschiedenen Plänen usw. Endlich darf man auch im psychologischen Ausdruck, mit seiner Konzentrierung in Christus, dem ruhigen Schauen der Teilnehmer, deren Zusammengehen zur Gruppe kein heftiger Affekt unterbricht, den gleichen Geist der Unter- und Einordnung erkennen.

Die Vielheit des Details, ein quattrocentistisches Erbe, das sofort den Übergangsstil des Werkes zeigt, wird durch diesen andersartigen inneren Gehalt übertönt. Man vermag nicht bei Einzelnem zu verweilen. Der Eindruck ist der von Konzentriertheit und Entschiedenheit, und — um jener Diskretion der Mittel willen, die überall nur dienen wollen — der Stille.

Da wir die Tradition kennen, die dem Meister vorlag, können wir das Eigene seiner Schöpfung aussondern. Hauptänderungen waren: Die Gliederung des Raumes durch die Säulenordnung, die Isolierung Christi durch Seitenschiebung der Gruppen und Abgrenzung seiner Gestalt durch den Teppich, endlich die Beleuchtung mit voller Ausnützung ihrer kompositionellen Bedeutung. Alles dies diente dem Schaffen eines geschlossenen Bildganzen, einer Tendenz, die sich am stärksten im Zusammenwachsen von Figurenkomposition und Räumlichkeit aussprach. Im Quattrocento war das Verhältnis von Gruppe und Umgebung eher das für sich behandelter Teile, die dann mehr oder weniger harmonisch zu einander gestimmt wurden. Das Neue hier ist die Einheit beider; daß die Architektur fortsetzt oder kontrastiert, was in der Gestalt gegeben war, daß ein Gesamtbau geschaffen ist, indem beide gleichmäßig als Glieder wirken. Es ist aber diese Gesetzmäßigkeit, die kein bloßes Nebeneinander im Bilde mehr duldet, ein Charakteristikum der Hochrenaissance.

II.

Nachdem die »Cena« lange für Giovanni Bellini gegolten hatte, haben Crowe und Cavalcaselle*) mit Entschiedenheit den Namen Carpaccios genannt, eine Hypothese, die weitgehende Anerkennung gefunden hat. Auf den ersten Blick befremdet die Zuschreibung. Denn während wir an Bellini durch Überlieferung und Zeugnis seiner Werke eine Entwicklung über die Tendenzen des Quattrocento hinaus kennen, weist in Carpaccios Schöpfungen fast nichts auf Einflüsse der jüngeren Kunst. Jahrzehnte lang schaffend, scheint er zu jenen Künstlern ohne Entwicklung gehört zu haben, die, an einer früh ausgebildeten Formauffassung Genüge findend, unberührt von der verwandelten Umgebung Forderungen einer vergangenen Zeit dienen. Auch das Schicksal solcher Schaffender scheint ihm geworden zu sein. Einige Jahre vor seinem Tode schon verschwindet seine Spur in Venedig und nur die Provinz hat noch Werke seiner Hand begehrt. Das Dasein Bellinis daneben gestellt läßt den Unterschied der Kraft und des Lebensrhythmus fühlen.

Dennoch wird nun Carpaccio ein Werk, das, wie ich nachzuweisen suchte, den Stempel des Cinquecento trägt, zugeschrieben. So entsteht die Frage: Ist die Verwandtschaft in Raum und Lichtgestaltung, in Typen und Geberden, in der seelischen Gesamthaltung so zwingend, daß wir uns mit der Zuweisung des Salvatorewerkes an Carpaccio zugleich zu einer veränderten Auffassung seines ganzen künstlerischen Wesens entschließen dürfen? Und ferner: Finden sich unter Carpaccios Bildern überhaupt Parallelen zu den künstlerischen Tendenzen des »Abendmahls«? Aus dessen Entstehungszeit — sagen wir vorläufig ca. 1500—1506 — ist kein entsprechendes Werk Carpaccios vorhanden. Doch

*) Crowe und Cavalcaselle. Italien. Malerei V, 214.

könnte dies durch seine damalige Beschäftigung mit repräsentativen kleinfigurigen Zyklen erklärt werden. So muß eine Analyse seiner späteren bedeutendsten Schöpfungen von 1510—1515*) die Lücke ausfüllen. Denn fände sich in ihnen auch nur etwas von jenem Streben nach Größe, nach monumentaleren Wirkungen, so könnte die »Cena« als ihr Vorläufer aufgefaßt werden; sie wäre in Carpaccios Werk nicht mehr völlig isoliert.

In der »Darbringung im Tempel« von 1510 zerfällt die Komposition in zwei Hauptteile: In die eigentliche Darstellung, die durch sechs auf erhöhtem Podium symmetrisch sich gegenüberstehende Figuren gebildet wird, und in die unterhalb der Bühne auf einem Stufenbau befindliche Gruppe dreier musizierender Engel. Die Mittelgruppe der Hauptszene, Maria Simeon das Kind reichend, ist unbetont**); Maria und Simeon gleichen in Bewegung und Gesten, den Begleitfiguren. Alle Gestalten haben annähernd die gleiche Hauptachse, eine von der Senkrechten wenig abweichende Schräge. Sie sind von den Horizontalen des Podiums und des oberen Simses eingeschlossen; die dadurch entstehende Wirkung wird unterstützt durch die fast gleiche Kopfhöhe der Figuren wie durch das Fehlen jeder vertikalen Tendenz. Denn die Senkrechten der aufgerichteten Gestalten heben sich als Aufstrebende durch die Gleichmäßigkeit der Wiederkehr auf. Wir haben — im Unterschied von Bellini — nicht eine pyramidale, sondern streifenförmige Komposition. Nehmen wir hierzu die von der Hauptgruppe unabhängige Anordnung der Engel, die trotz der Hochschiebung des mittleren als Reihung innerhalb eines länglichen Oblongs wirken, so erkennen wir eine Zerteilung des Bildes in zwei Etagen, die in ihrer Gleichartigkeit selbständig nebeneinander bestehen. Ohne organische Beziehung tritt die abschließende Kuppel hinzu, ein drittes Stockwerk, auf das kein Motiv der früheren deutet. Die Gestalten sind in sie hineingestellt, nicht mit ihr als Glieder eines Organismus verbunden***).

*) Die Bestattung Mariä in Ferrara von 1508 ist wegen ihrer Vielfigurigkeit nicht heranzuziehen. Auch steht das Werk nicht ganz auf der Höhe, sodaß ein Vergleich ungerecht wäre.

**) Ich erinnere an den prinzipiellen Gegensatz in der Auffassung der »Cena«.

***) Gerade in dem absoluten Verwachsen von Architektur und Gruppe bestand ein Hauptcharakteristikum des Abendmahls.

Zwei Grundzüge, vielleicht Grundmängel Carpaccios zeigen sich hier, die zuletzt aus einer Quelle fließen: Die Behandlung der Bildteile für sich, und die Gleichartigkeit ihrer Bildung. Denn er entwickelt das Getrennte nicht so entschieden, daß es zum verknüpfenden Kontrast käme: die Köpfe der Hauptfiguren überschneiden das begrenzende Gesims, aber so zufällig, unenergisch, daß sie, ohne in die obere Partie hineinzuwachsen, vielmehr nur der sprechenden Silhouette beraubt werden. Ebenso der Guitarre spielende Engel; sein Körper wird von der Wagerechten durchschnitten, und das Köpfchen erscheint kleinlich über der langen Brüstungslinie. So bleibt Carpaccio trotz allem Reichtum des Einzelnen, aller Freude am Reiz des Vielfachen bei einer erstaunlichen Motivarmut: die Reihung der sechs Figuren mit fünfmaliger Profilstellung; die gleiche Kopfhaltung aller drei Engel; endlich die Zerlegung der Fläche in drei übereinanderliegende Streifen. Da diese Kompositionsweise nicht die traditionelle ist — weder bei den Bellini, noch den Vivarini ist sie üblich — so dürfen wir in solcher Form Carpaccios Streben nach Fülle erkennen, und seine Grenze, da Reichtum ihm nur durch Multiplizierung möglich wurde.

Auffallend für ein Bild von 1510 ist die Befangenheit des Räumlichen. Das Hintereinander der Begleitfiguren ist unentschieden; es bleibt der Eindruck einer Reihung auf schmalem Plan. Maria und der Priester stoßen sich an dem Altartisch hinter ihnen. Die Beine sind ängstlich voreinander gestellt. Carpaccio scheut das Auseinandertreten der Füße, das Zurückdrehen der Schultern. Er entwickelt die Gestalt meist in schräger Profilstellung, starke Verkürzungen meidend. Härten der Modellierung steigern solchen Eindruck: die Profile dunkel konturiert, haften die Köpfe schwer, ohne trennende Luftschicht am Hintergrund. Es bedarf keiner Worte weiter, um die gänzliche Unberührtheit dieses Werkes von den Kompositionsprinzipien des 16. Jahrhunderts zu erweisen; ebenso ist der Gegensatz zum »Christus in Emaus« an sich einleuchtend.

Nicht mit gleicher Sicherheit läßt sich eine Beeinflussung Carpaccios durch die neue Kunst angesichts seines, wie mir scheint, wertvollsten Werkes, des Altarbildes in St. Vitale, abweisen. Die Aufgabe war hier komplizierter, da zwei Hauptmotive gegeben

waren; der Schutzpatron der Kirche, San Vitale, sollte hervorgehoben, außerdem die Madonnenerscheinung als Zielpunkt des Bildes betont werden. Carpaccio sucht eine einheitliche Lösung, indem er beide Gestalten einerseits zum Mittelpunkt selbständiger Kompositionen macht, und andererseits die getrennten Partien als Variationen des gleichen Motivs zu verbinden sucht: das Bild teilt sich in zwei pyramidale Gruppen mit starker Hochschiebung der Mittelfigur. Als Reiter die übrigen überragend dominiert der Schutzpatron für den ersten Eindruck; zugleich aber dient er, emporweisend, als Vorbereitung der Madonnengestalt in der Höhe. Die obere Gruppe mit der lebhafteren Bewegung der Heiligen, dem Drängen der Gestalten zur Mitte, das noch durch den halbrunden Bildabschluß verstärkt wird, erscheint als Wiederholung und intensiverer Ausdruck des unten beginnenden Strebens.

So kann das Ganze gedeutet werden; eine Beeinflussung durch die Späteren scheint wenigstens möglich. Aber um ein tieferes Aufnehmen neuer Prinzipien handelt es sich dennoch nicht. Die übersichtlicher gewordene Erscheinung zeigt doch die gewohnte Kompositionsweise Carpaccios: Die Heiligenversammlung bildet ein in sich fertiges Bild. Die geringe Variante genügt nicht, den oberen Teil als Entwicklung des unteren wirken zu lassen. Sie vermag nicht zu klären, eher wirkt sie verwirrend, weil durch sie kein Eindruck zur Hauptsache werden kann. Die Madonna ist zu unbedeutend, um alle Motive in sich münden zu lassen. So fallen wieder zwei Geschosse auseinander; und jene Geschlossenheit der Einzelpartien, die vielleicht das Ganze zusammenhalten sollte, trennt die Teile um so entschiedener. Dies mag erklären, warum das reifste und in der Stimmung stärkste Bild Carpaccios nicht die Würdigung gefunden hat, die ihm zukäme*). Vor ihm ist der Standpunkt kein sicherer: Die Harmonie, die Carpaccio besessen hatte, die man durch eine wohltuende Reihe von Tönen der gleichen Skala symbolisieren könnte, wird schwankend, indem sie sich mit Ansätzen einer tiefen organischen Einheit vermischt.

---

*) Molmenti. Carpaccio, son temps et son oeuvre 1893. Ital. Ausg.: Discorso letto nella R. Accademia di belle arti in Venezia. Bologna 1881.

Die Art des Lichteinfalls, die Betonung des Lichtproblems überhaupt gemahnten Crowe und Cavalcaselle an Carpaccio. Zweifellos liegt auf diesem Gebiet seine originelle Bedeutung; aber gerade darum wird, wie die Höhe, auch die Grenze seines Wesens hier am ehesten zu fassen sein. Wir haben zu erkennen, ob seine Lichtkunst im Gewollten mit dem Abendmahl übereinstimmt, oder ob es nur um äußerliche Ähnlichkeit sich handelt. — Ich wiederhole kurz das Wesentliche der Lichtführung im »Christus zu Emaus«: Die Beleuchtung dient der Intensität des Eindrucks. Christus im Licht, hinter ihm die helle, große, dunkel umrahmte Fläche. Aus dem Halbschatten links mit verlöschten Lokalfarben — orangeviolett zu grünschwarz und oliv — tauchen Hand und Haupt des Jüngers auf, stark beschienen, daß Blick und Geberde vorleuchten. Rechts kräftige Farben — rot und gelb des Pilgerkleides von dem schwarzen Patriziergewand lebhaft abgehoben — in wechselnder Helle; ein irdischer Kontrast zur Feierlichkeit des Heilands. Ganz groß ist hier die Hauptsache gefaßt, formal und seelisch: Das Zentrum in höchster Klarheit, Christus, getrennt von den übrigen, bedeutsamer, die Strahlen seines Hauptes mit dem Licht um ihn zusammenfließend: in dunklerer oder unruhigerer Umgebung fremdartig und wie einsam*). Keine kleinen Architekturglieder unterbrechen die Wandflächen. Nur die eine große Sammlung des Lichts ist gewollt. Selbst die viel unterbrochene Tischfläche wird als einziges reines Weiß, als einzige das Licht senkrecht auffangende Fläche zusammengehalten; so auch als räumlicher und farbiger Kontrast zu dem übrigen Bilde.

Hierneben stelle ich die Beschreibung des Heil. Hieronymus in San Giorgio degli Schiavoni von ca. 1508, zeitlich also nicht zu weit von San Salvatore entfernt und wohl das feinste Werk Carpaccios in Licht und Farbe. Auch bei ihm ist Beleuchtung von einer Seite her gegeben. Das Licht fällt aus drei schmalen Fenstern der rechten Querwand, so daß hier die stärksten Helligkeiten neben tiefsten Dunkelheiten stehen, während parallele Lichtbahnen über den Boden hinstreichend, sich links in gleich-

*) Natürlich ohne jede Vergleichung oder Bewertung möchte ich doch hinweisen auf den Eindruck von Lionardos Abendmahl, wo Christus als der einzig unbewegte einsam von den gruppierten vielfach verbundenen und erregten Jüngern sich abhebt.

mäßige Helle auflösen. Der Heilige ist in das wechselndste Lichtspiel hineingesetzt, sein Antlitz und weißes Gewand hell leuchtend.

Haupteinteilungen, die zur Grundlage des Bildes werden könnten, sind somit gegeben; Carpaccio nutzt sie aber nicht in solchem Sinne aus. Die Gestalt des Heiligen verliert ihre Bedeutung als Lichthöhepunkt, durch die feinen linearen Simslichter, welche die Wandfläche hinter ihr unterbrechen. Die Figur findet keinen Hintergrund, auf dem die Silhouette sich abzeichnen könnte, keinen Kontrast an einer gleichmäßig beleuchteten Fläche. Geöffnete, überall verstreute Bücher, in wechselndem Winkel vom Licht getroffen, goldene Reflexe metallener Geräte, Schlagschatten kleiner Gegenstände mit kompliziertem Kontur zerschneiden die Flächen zum Zwecke pikanter Wirkungen; überraschende Schattenschläge werden gesucht; alles Motive einer Kunst, die ohne Zentrum, ohne gliedernde Einteilung, durch Momentaneität wirken will. Carpaccio vermag nicht, auf irgend einen Reiz zu verzichten, und vor allem, die Reize sind fast gleichmäßig über das ganze Bild verteilt. Danach scheint es mir unmöglich, daß der Meister des Hieronymus sich zu dem Werk von San Salvatore zusammenfassen konnte.

Es erübrigt noch, auf einige Momente einzugehen, auf die sich Crowe und Cavalcaselles Hypothese stützte; sie heben Farbe und Modellierung als verwandt hervor: »Der Farbenvortrag verrät durch die eigentümliche Art, in welcher Schatten gegen Schatten abgetönt ist, um Einheit des Tones zu bewirken, die eigentümliche Weise Carpaccios, womit er die feinere Verschmelzung der Töne zu ersetzen sucht. Denn die reiche Mannigfaltigkeit der Abstimmungen Bellinis lag nicht in seinem Vermögen, was namentlich in den Fleischteilen auffällt, denen er mittels eines durchgängigen roten Überzugs anstatt mit einzelnen Lasuren Wärme verleiht.« Neben diese sehr allgemeine Beschreibung lassen sich durchgehende Unterschiede stellen: Die Farben Carpaccios sind kälter, die Zusammenstellungen härter als in der »Cena«. Ich erinnere an den schiefergrauen Mantel des Greises in der »Begegnung Joachims und Annas« von 1511, an das scharfe Nebeneinander der stumpfen breiten Lichtflächen und kalten Schatten, die nur dunklere, undifferenzierte Nuancen der Lokalfarbe sind.

Die Schatten im roten Mantel St. Annas auf demselben Bild sind durch gleichmäßiges tiefes Rot, nicht in sich farbig gegeben, sodaß sie nicht als Schatten, sondern als Grundfarbe, und die Lichter wie ausgeblaßter Stoff wirken. In S. Salvatore im Gewand Christi sind die Schatten im Rot farbig, durchsichtig gleitend vermöge der vielen in ihnen verwandten Töne von Gelb- bis Blaurot usw. Ein Schwarz von der Weichheit des Patrizierkleides kommt bei Carpaccio nicht vor. Man kann die Unterschiede häufen, ich erwähne nur noch die Nuancierung des Weiß, in welchem der Meister von S. Salvatore bewußt den Kontrast von bläulich schattierendem und goldigem Weiß benutzt — man vergleiche Turban und Shawl des Orientalen, auch die Lichter auf dem Mantel des Jüngers links. — Dies ist ein Motiv, das Carpaccio fehlt. — Die gleiche Verschiedenheit findet sich in der Modellierung der Gesichter. Noch in den späten Bildern Carpaccios setzen sie sich mit dunklem Kontur ohne Randlicht vom Hintergrund ab; die Augen liegen flach ohne stärkere Schattenwirkung der Höhle. Helle graue Schatten sind nicht entschieden genug — und es fehlen auch die Übergänge — um rund zu modellieren. Das Haar liegt strähnig auf mit linearer Zeichnung; es ist nicht als lockere Masse behandelt*). Hier ist jeder Punkt S. Salvatore direkt entgegengesetzt. Dort modellieren die Schatten kräftig, den Bau des Gesichts ausprägend, während doch reichere Übergänge und die geschilderte Farbigkeit der Schatten eine innere Belebtheit und zarte Durchsichtigkeit des Kolorits schaffen. Das Haar ist ganz im großen behandelt; mit der hellen Haut vermittelt es ein braunrötlicher Streif. Nicht Carpaccios bräunlichen Grundton und etwas harzigen Farbenauftrag zeigt das »Mahl zu Emaus«, sondern ein goldenes, ins rötliche spielendes Inkarnat bei den halbbeschatteten, ein lichter gelbliches — an Bellinische Köpfe gemahnend — bei den beleuchteten Gesichtern. Crowe und Caval-

*) Ich gehe bei der Vergleichung von den großfigurigen Werken aus, bei den vielfigurigen Bildern sind die Schwächen weniger auffallend oder werden zu Vorzügen, da dort die einheitliche bräunliche Färbung das Ganze zusammenhält und außerdem die kleinen Flächen an sich stärkere Schattengegensätze ergeben, gerade bei linearer Behandlung. Aber hier kommt es ja darauf an, zu erkennen, wie Carpaccio die größeren Aufgaben bewältigte.

caselle sprechen auch von dieser Wärme der Fleischfarben und benutzen sie als Stütze ihrer Hypothese. Dabei verwechseln sie aber Carpaccios Vorliebe für leuchtende Lokalfarben, die sich sehr wohl mit einer harten Nebeneinandersetzung der Töne verträgt, mit jener Wärme und Farbigkeit der Schatten, die in der »Cena« die Lebendigkeit der Oberfläche schaffen; ebenso verkannten sie den Unterschied, der zwischen mangelhafter Vermittlung von Heiligkeitsgraden und vereinfachender Zusammenfassung geschlossener Licht- und Schattenpartien besteht.

Wichtig für die Ablehnung Carpaccios ist noch die Verschiedenheit der Typen. Er hat stets kleinere Gesichtszüge, flachere Augen mit feinen Brauen, die nach den Schläfen hin sich verlieren, während in S. Salvatore das tief gelegte Auge von durchgezogenen halbkreisartigen Brauen umrahmt wird. Die Stirn ist bei Carpaccio meist zurückfliehend, die Nase aber nach innen geschwungen; in S. Salvatore wird gerade die Wölbung der Stirn betont und der Nasenrücken ist fein gebogen. Die eingesunkenen Schläfen, die schmalen Wangen und die Verjüngung zum Kinn fehlen Carpaccio; kurz, das Konstruktive des Baues und die Schlankheit der Form, die spielende Wellenlinie des Konturs, sind ihm fremd. Speziell sei noch auf die ganz verschiedene Form der Ohren hingewiesen, die Carpaccio vernachlässigt: Das Ohrläppchen ist angewachsen, ja bei dem Leviten der »Darbringung« ist das Ohr nur durch zwei unregelmäßige Halbkreise bezeichnet. Damit vergleiche man das schmale ebenmäßige Ohr des Türken in S. Salvatore mit oval geschwungenem Umriß und deutlich abgesetztem Läppchen.

Entscheidend endlich scheint mir gegen Carpaccios Autorschaft die Auffassung des Körpers. Noch in den reifsten Werken, selbst in S. Vitale, ist der Mangel festen Stehens auffallend. Die Beine scheinen schwach im Verhältnis zu Brust und Schultern; Form und Bewegung der Glieder prägen sich nicht in der vollen Gewandung aus, sodaß dann die Füße wie unvermittelt unter dem Saum hervorsehen. — (St. Ursula, Joachim und Anna, die Heiligen in S. Vitale.) Bei Kontrapost-Motiven, Scheidungen von Stand- und Spielbein, entsteht der Eindruck des Schwankens. (S. Vitale: die Heiligen links unten.) Daß hier nicht Nachlässigkeit, sondern Unvermögen vorliegt, beweist die Georgsgestalt in S. Vitale, wo

das Streben nach Festigkeit des Standes zu der gezwungenen Haltung mit beiden am Boden haftenden Füßen führte. Dem gegenüber die freibewegte, fest und leicht stehende Gestalt des greisen Jüngers: Die Profillinie des linken Beines kräftig, nicht hart gezogen, drückt ein Gegenstemmen im Straffen der Muskeln aus. Das Hochstellen des rechten Fußes schafft die einleuchtende Scheidung der Seiten. Bei der komplizierten Stellung mit Drehung von Hals und Hüften ist, obwohl die verschiedenen Körperteile in mannigfach wechselnden Tiefenschichten erscheinen, die räumliche Klarheit nie verloren. Eine solche Gestalt aber stände im Werke Carpaccios allein. Sie kann auch nicht auf Nachahmung zurückgeführt werden, da es sich hier um die statischen, nur zu erlebenden Gesetze des Organismus handelt, die ein Künstler entweder an sich besitzt, oder nie erlangt*). Vielmehr treffen wir hier auf einen Unterschied des Grundgefühls: bei der großen Gewandtheit Carpaccios, seiner Beherrschung des Konturs der menschlichen Gestalt, fehlt ihm die Empfindung für ihr Leben; er kann nicht die Schwere, nicht die niederziehende Kraft und ihre Überwindung, nicht Elastizität ausdrücken. Daraus erklärt sich wahrscheinlich seine Hauptwirksamkeit in jenen kleinfigurigen Schilderungen, die äußerliche Bewegung des Umrisses forderten. Damit hängt auch sein geringes Bedürfnis räumlicher Entwicklung der Gestalt zusammen, von dem schon gesprochen wurde, während in S. Salvatore — wieder frappiert die Figur des Greises — jede Gestalt zugleich für die Tiefenbewegung im Bilde von höchster Wichtigkeit ist.

Mir scheint, daß Carpaccio für Venedig eine ähnliche Entwicklung des Quattrocento bedeutet, — in rein formaler Hinsicht natürlich — wie sie für Florenz etwa Filippino Lippi, Mino da Fiesole darstellen. Nur auf anderem Gebiet — hier von Farbe und Licht, dort von Form und Linie — zeigt sich das Streben nach Reichtum, das durch immer neue Differenzierung, immer neue Beobachtungen von Einzelreizen befriedigt werden soll. Nur daß in Venedig auf glücklicherem Gebiete auch dann noch fruchtbarstes Fortbilden möglich war; denn die Lichtspiele Carpaccios

*) Überdies wissen wir aus dem heil. Georg in S. Vitale, wo ich eine Beeinflussung Späterer zu erkennen meine, wie eine solche sich bei C. äußerte.

gaben doch tiefer den Sinn des Lichts; sie hatten ihre Einheit in seinem Wesen, das Fließen, Auflösen, Zerteilung ist, während in Florenz mit der Zerstückelung der Form diese selbst zerstört wurde. Es ist aber mit dieser Stellung Carpaccios klar, daß ein Künstler anderer Art das Werk von S. Salvatore geschaffen haben muß.

Franc. Sansovino*) nennt bei Beschreibung der Sakramentskapelle in S. S. Salvatore als Meister ihres Hauptgemäldes Giov. Bellini. Wie ich aber oben nachzuweisen suchte, sind seine Angaben zu ungenau und flüchtig, um ihm in unserer Frage eine Autorität beizumessen. Dennoch ist bis zu Crowe und Cavalcaselle seine Notiz ungeprüft weiter geführt worden. Die stilistisch sich ergebenden Schwierigkeiten wurden durch Verlegung des Emausbildes in die letzten Lebensjahre des Meisters und den Hinweis auf dessen späte Wandlung erledigt. Dieser Ausweg ist durch den Nachweis der Entstehung des Abendmahls vor 1506 nicht mehr gangbar. Dennoch möchte ich auf das Fehlen von Parallelerscheinungen, das immerhin auf zufällige Erhaltung zurückgehen könnte, keine Ablehnung gründen. Vielmehr muß die uns bekannte spätere Entwicklung des Meisters selbst, wie sie das Dreiheiligenbild in S. Giovanni Crysostomo von 1513 zeigt, entscheiden: Ist dies spätere Werk formal — speziell im Sinn der Hochrenaissance — entwickelter oder steht es mindestens auf gleicher Stufe wie das »Mahl zu Emaus«? Denn, könnte ein eventuelles Nachlassen der Kraft auch Flüchtigkeiten der Ausführung, Übertreibungen usw. erklären, die einmal erworbene Auffassung des Räumlichen, der Körperlichkeit, würde kaum auf eine primitivere Stufe zurücksinken können. Und ferner: sind beide Werke denn überhaupt gleichartig? Drücken sich nicht vielmehr zwei verschiedene Strömungen des venetianischen Cinquecento in ihnen aus, die nur der beiden gemeinsame Übergangscharakter verbirgt? Dies zu erkennen, suche ich zunächst ihre Grundrichtung, ihre eigentümliche Stimmung zu beschreiben.

In S. Giov. Crysostomo liegt das Neue vor allem in der Gestalt des Christophorus: den massigeren Formen, den größeren Gesichtszügen, der bewegteren Gegensetzung von Licht und Schatten

*) Fr. Sansovino: Venetia descr. Venetia 1581, p. 47b.

entspricht das stärkere Muskelspiel von Antlitz und Körper, die Unmittelbarkeit, die Heftigkeit des Emporblickens, das Verlangen im Schauen. Gemessen an dem psychischen Inhalt früherer Bellini-Werke wird das Hinzutretende als dramatisches, leidenschaftlich aus dem Innern hervordrängendes, geäußertes Leben bezeichnet werden dürfen. Das aber — wenn wir die beiden Großen betrachten, die für Bellinis letzte Entwicklung in Frage kommen — ist die Welt Tizians, nicht die zurückhaltendere seelisch verhüllte Giorgiones. Ein Werk wie »S. Marco mit Heiligen« in S. Maria della Salute in Venedig ist als Anregung zu denken. Dahin deutet auch die pyramidale Komposition, die mit Giorgione nur sehr allgemeine, mit jenem Tizianschen Bilde aber direkte Ähnlichkeit hat*). Auch ein äußeres Moment spricht für meine Auffassung: vor 1510 zeigt Bellini keinerlei Einflüsse der jüngeren Kunst, erst 1513, drei Jahre nach Giorgiones Tode eine offenbar an Tizian gemahnende Komposition. Vielleicht auch ist es begreiflicher, daß Bellini von der ihm direkt entgegengesetzten Gefühlsweise Tizians ergriffen wurde, als von der verwandteren Giorgiones; das Neue mag ihn erst in dem fremden Temperament überraschend getroffen haben.

Neben diese Charakteristik stelle ich jene der »Cena«: Der Augenblick ist dargestellt, in dem Christus das Brot gebrochen hat, und die Jünger ihn erkennen. Der Heiland, herb geschlossen im Umriß, den Blick geradeaus ins Weite gerichtet, ganz en face gesehen erscheint fast starr; das Überirdische ist noch — wie etwa auf frühen Bildern der Verklärung — als strenge Eindringlichkeit der Haltung gefaßt. Die Jünger und die fremden Teilnehmer schauend; keiner aber mit direkt auf Christus haftendem Auge, sondern über ihn hinaussehend, ins Unbestimmte, mit jenem Blick, der ohne sichtbares Ziel durch die ihn erfüllende Kraft das Unendliche zum Ziel zu haben scheint. Für den Eindruck verbindet dies weite, lauschende Schauen Christus und die Seinen inniger als ein Fixieren es vermöchte. Der ganze Raum ist von Christus erfüllt, da diese das Fernste suchenden Augen ihn finden.

*) Darum mag die Pyramidenform des Aufbaus doch von Giorgione stammen; nur daß Tizian sie sich jäher aufsteigend, gewaltsam umgestaltete.

Gleiche Verhülltheit des Ausdrucks beherrscht die Gesten. Nur die Geberde des Jüngers, der die Hand auf der Brust sich dem Herrn zuneigt, drückt ein bezeichenbares Gefühl aus. Die Hände der anderen ruhen lässig oder dienen einem äußeren Tun. Gerade dadurch aber, daß die doch fühlbare Ergriffenheit der Gestalten — die Tiefe des Blicks, die Beziehungen der Gruppen schon weisen auf bedeutsame seelische Verbundenheit — sich nicht in unmittelbar sprechende Geberden umsetzt, wird der ganze Körper zum Träger des inneren Geschehens: an einem fast Unbewegten sich ausdrückend, erscheint dieses als Zustand intensiver Spannung.

Charakteristisch für den Künstler der »Cena« ist die Verborgenheit der Mittel bei solchem Reichtum des Inhalts, die Ungreifbarkeit dieses seelischen Gehalts selbst; jedes herausdrängende Gefühl, der Affekt ist ihm fremd. — Wir sahen, wie der greise Bellini sich gerade den entgegengesetzten Tendenzen zugewandt hatte. — Näher scheint die diskrete Kunst des »Christus zu Emaus« Bellinis früheren, ihm gleichzeitigen Werken zu stehen, deren reifstes Bild die Altartafel in S. Zaccaria ist. Doch auch von dieser, von welcher sie bereits die cinquecentistische Formung scheidet, hebt sie sich seelisch bestimmt ab. Die Ruhe der Erscheinung ist bei Bellini und dem Meister von S. Salvatore ganz verschiedener Art: bei Bellini schließt die abgetönte Harmonie, die völlige träumerische Erregungslosigkeit der Gestalten die laute Äusserung aus; bei dem Meister von S. Salvatore verbietet sie sich durch die Intensität des inneren Geschehens.

Am klarsten zeigt sich dieser Unterschied in der Verschiedenheit des Blick. Dieser ist in S. Salvatore das Dominierende. Das Auge, ohne auffallend groß zu sein, wirkt groß; es ist tief gelegt, fast kreisförmig umschlossen von den stark gezogenen Brauen, und dem als bestimmt umgrenzte Dunkelheit zusammengefaßten Schatten der tiefen Höhle. Bei Bellini*) liegt das Auge flacher, die Schatten sind vertriebener; die Brauen werden nach den Schläfen hin schwächer. Das Auge löst sich mehr in die Umgebung hinein, der Blick ist schwimmender, weniger fest gerichtet.

*) Ich verweise hier speziell auf den Christuskopf der Taufe zu Vicenza, S. Corona, und den Christuskopf in S. Salvatore.

Ihm fehlt das suchende Schauen, das in sich zurückzutauchen scheint.

Bellinis Bild ist in gewissem Sinn reifer als das »Abendmahl«. Es ist einheitlicher, ohne die Widersprüche, die in S. Salvatore zwischen der Größe der Komposition und der Ausführlichkeit des Details bestehen. Diese Reife aber ist die persönliche des Künstlers; sie beruht auf der Abgeschlossenheit seines Stils, sie beweist nichts für die Kunststufe des Bildes. Vielmehr ist nachweisbar, daß Bellinis Werk in den Mitteln primitiver ist, als die »Cena«. Die Kraft des Ausdrucks, der Reichtum und die in sich geschlossene Vollendung täuschen über Befangenheiten der räumlichen Darstellung, des Körpergefühls usw. So frei Stand und Bewegung zuerst erscheinen, die nähere Betrachtung zeigt den Verzicht auf reichere Tiefenwirkungen. Die Heiligen Christophorus und Augustin, die wie Pfeiler das Bild abschließen, sind dicht an den vorderen Bildrand gerückt; die Brüstung hinter ihnen beschränkt sie auf einen schmalen Plan. Der Raum bis zur Felspartie des Mittelgrundes reicht nur gerade hin, sie in der einen Stellung zu beherbergen; sie scheinen beengt; sie beherrschen den Raum nicht, in dem sie sich befinden. Demgegenüber zeigte das »Abendmahl« — wie schon die frühere Beschreibung ergab — eine starke räumliche Wirkung der Gestalten: Die Profilstellung der Seitenfiguren war mit Entschiedenheit benutzt, um das Bild zurückzuschieben; an dem Jünger links führte die Neigung des Oberkörpers, der ausgreifende Ellenbogen, die Beglänzung von Kopf und Arm den Blick zwingend in die Tiefe. Die oben geschilderte Figur des stehenden Jüngers endlich besitzt eine Freiheit der Raumdarstellung, die Bellini auch in dem entwickeltsten Werk noch fremd war. Dadurch wirkt auch das »Mahl zu Emaus« weiträumiger, obwohl ihm die Fernsicht des Bellinischen Bildes fehlt. Die Gestalt Christi ist mehr zurückgeschoben, sicherer im eigenen Plan, als die des heil. Hieronymus in S. Giov. Crysostomo. Dieser ist von den Heiligen des Vordergrundes durch einen weiten Zwischenraum getrennt gedacht; dennoch berührt sein Buch beinah die Keule des Christophorus.

Auch die Lichtführung, obgleich an Mannigfaltigkeit, vielleicht an Reiz, der »Cena« überlegen, entspricht mehr dem Stilgefühl der früheren Kunst. Die gliedernde Bedeutung fehlt. Das Licht

dient Bellini, formal angesehen, vor allem zur Bereicherung, zu weichen Modulationen des Umrisses, zum Ausdruck des Stofflichen. Von den bewegten Wolkenbildungen, den Schattenschlägen der Felsformationen an, erfüllt ein annähernd gleicher, weicher Wechsel von Licht und Schatten — auf den Vordergrundfiguren zu breiten Lichtflecken gesteigert — das ganze Bild. Diese Auffassung des Beleuchtungsproblems ist von der des Abendmahles prinzipiell verschieden. Auch in der Komposition selbst, so groß die Grundanlage ist, wird die Wirkung nicht in der steigenden Gegenüberstellung von Kontrastmotiven gesucht: Die aufgerichteten Heiligengestalten finden in der halbverdeckten, horizontalen Brüstung kein Gegengewicht; denn diese gelangt durch den hinter ihr getürmten Fels nicht zur Wirkung. Der H. Christophorus, durch andere Tracht und Haltung als Kontrast des Bischofs beabsichtigt, hat fast die gleiche Wendung des Kopfes, die Geste ist so ähnlich, daß es zu einem entschiedenen Gegensatz nicht kommt. — War ein solcher den früheren Werken Bellinis von innen heraus fremd, so wird er hier, an dem gesteigerten individuellen Leben, unwillkürlich erwartet. Daß Bellini auf ihn verzichtet, beweist, daß ihm 1513 diese Ausdrucksform noch fern lag. In dem »Abendmahl« dagegen ist — speziell auch an dem Bellinischen Vorbild gemessen — die Differenzierung der beiden Seitenfiguren von entscheidender Bedeutung. —

Der gleiche Reichtum wie in der Lichtführung beherrscht die Einzelformen; auf die Modellierung von Gesicht und Körper wurde schon hingewiesen, ich erwähne die Gewandbehandlung. Sie ist lebendiger als bei dem Meister von San Salvatore; weiche, wie eingedrückte Wellen beleben die in einer Richtung bewegten Faltenzüge. Es ist die Entwicklung der Formgebung in S. Zaccaria; das Gewand ist als eine große in sich bewegte Fläche gefaßt; der Ton ist aber nicht — wie etwa ein Vergleich mit der Madonna von Castelfranco lehrt — auf die Gegenüberstellung von glatt gespanntem Stoff und faltigen Partien, von durchgezogenen Falten und kleinen Brüchen gelegt. Hierauf aber geht das Streben in S. Salvatore; das Untergewand Christi wird von dem Mantel mit entgegengesetzter Faltenlage überschnitten, während in dem über die Knie gelegten Gewand die beschriebenen großen Teilungen zu geben gesucht sind. Ähnlich

findet die Faltenlage des schwarzen Patriziergewandes seine Gegenrichtung in dem hell auffallenden Futter. — Die Unterschiede der Einzelheiten wären an jedem Punkt aufzuweisen. Entscheidend scheint mir die Verschiedenheit des künstlerischen Standpunkts: Erkennen wir in dem Dreiheiligenbild von S. Giov. Crysostomo die letzte Entwicklung Bellinis nach der Kunst des Cinquecento hin, stellen wir daneben das viel unfertigere »Mahl zu Emaus« und sehen nun in diesem ein wirklicheres Gefühl der Hochrenaissance, ein Emporringen ihrer Tendenzen, so kann Bellini nicht mehr als sein Schöpfer in Frage kommen. Er kann das Werk von S. Salvatore nicht annähernd ein Jahrzehnt vor dem Dreiheiligenbild gemalt haben.

Leichter scheint mir die Kritik der neuesten Zuweisung an Benedetto Diana durch Molmenti*). Er wurde wahrscheinlich zu seiner Vermutung Benedettos als Meister der »Cena« durch dessen sehr verdorbene fragmentierte »Almosenverteilung« in der Akademie zu Venedig veranlaßt. Das Beleuchtungsproblem, die eine seitliche Lichtquelle, rücken das Bild in die Nähe des »Christus zu Emaus«. Da aber die »Almosenspende« vollständig übermalt ist, so läßt sich ein Urteil auf sie nicht stützen: Eine Untersuchung der übrigen Werke Benedettos auf ihre Problemstellungen, speziell ihre Auffassung von Licht und Farbe hin, muß das Fragment erst verständlich machen, und entscheiden, ob wirklich eine Wesensverwandtschaft mit der »Cena« vorliegt. Wir werden bei dieser Betrachtung eine eigentümliche Stellung Benedettos zu Farbe und Licht kennen lernen, für die mir bisher in Venedig die Analogie fehlt, die ihn aber auch aufs entschiedenste von dem »Christus zu Emaus« trennt.

Die Darstellung Benedettos muß von seinem bezeichneten Hauptwerk ausgehen, der »Madonna in trono mit Heiligen«,

*) Molmenti: Carpaccio, son temps et son oeuvre. — Auf Molmentis Bestimmungen über das Schulverhältnis Dianas zu Bellini gehe ich hier nicht ein. Es ist klar, daß dieses mindestens einflußlos war. Abgesehen von Dr. Ludwigs mir mündlich mitgeteilter, überzeugender Annahme, daß Lazzaro Sebastiano sein Lehrer war, möchte ich noch einen Einfluß Alvise Vicarinis annehmen. Die Täuferfigur der »Mad. m. Heiligen«. Venedig Akad. No. 84 mit den hageren Formen, dem scharfen Profil, dem düsteren und verzweifelten Blick hat nur bei Alvise Analogien (Akad. No. 618), während seine Bedeutsamkeit über Diana hinausgeht.

Akademie zu Venedig. In der Farbenstimmung frappiert die auffallend kühle und harte Tönung: Blau in verschiedenen Nuancen bis zum hellen Stahlblau im Kleid der Sancta Justina; stumpfes Violett; grün, gelbbraun und gelb, ohne rot im Ton; ziegelrot mit steingrau in den Schatten. Die Gesichter bei grünlich matter Lokalfarbe sind mit schwärzlichen Schatten modelliert. In der Landschaft hebt sich ein schwerer grünlicher Himmel vom kühlen Blau der Ferne. Durchaus gleiche Farbengebung zeigen die beiden Halbfigurenbilder im gleichen Saal der Akademie*); auch hier die stumpfen Töne, die kalten Schatten; auffallend sind in der Madonna mit dem Täufer und Hieronymus die silbrigweißen Lichter auf den Häuschen des Hintergrundes. Daß es sich bei dieser trockenen Farbengebung nicht um einen Mangel, sondern um ein eigenes Streben Benedettos handelt, beweist das spätere Werk, die »Madonna mit St. Ludwig und Anna« ebenfalls in der Akademie**). — Benedettos Urheberschaft ist bezweifelt worden, während Morelli***) entschieden für sie eintrat. Mir wird sie schon durch die Art des Standes, das Verhältnis von Körper und Gewand und die Form der Hände zweifellos: Auf dem bezeichneten Bilde Benedettos ist die Unsicherheit des Stehens auffallend. Bei dem groß gewandeten breitschulterigen Hieronymus, dessen roter Mantel in schweren Falten fällt, sind die Füße so schwach, daß sie den mächtigen Körper nicht tragen können; sie kommen unvermittelt unter dem Mantelsaum hervor; ihr Zusammenhang mit dem Körper ist nicht fühlbar. Hier, mehr noch bei der Justina, scheinen die Füße den Boden nicht an richtiger Stelle zu berühren. Das gleiche Mißverhältnis, bei gewandterer Behandlung sonst, zeigen die Heiligen Ludwig und Anna des zweifelhaften Bildes, denselben zarten Fuß, der nicht im Verhältnis zum Körper steht. Das Gewand ist ganz für sich mit Freude an stark brechenden Falten und ornamentalen Konturen behandelt, der Körper wird durch die Bewegung des Stoffes nicht ausgedrückt; er wird nicht als tragend, oder der Schwere des Gewandes elastisch wiederstrebend fühlbar. Auch die Hand-

*) Madonna mit St. Johannes dem Täufer und dem heil. Hieronymus Akademie No. 84.

Madonna mit St. Hieronymus und St. Franziskus No. 83.

**) Akademia. Venezia No. 86.

***) Morelli. Kunsthistorische Studien. Leipzig 1893, p. 194.

form ist die gleiche: der Daumen mit herausgedrücktem Ballen und kurzem oberen Glied, die Betonung der Knöchel durch spitze Lichter kehrt wieder. Die Gesten zeigen denselben Mangel organischer Empfindung: der abgespreizte Daumen der Madonna steht hölzern neben der Handfläche, ganz entsprechend der heil. Justina. Auch in den Typen lassen sich, nur weicher geworden, die Formen der früheren Werke wieder finden: Die etwas gebogene Nase mit flacher Wurzel zwischen nah zusammengerückten Augen. Der Mund schmal geschwungen, mit kurzer Unterlippe, das Kinn sehr klein und, gegenüber der breiten Stirn, spitz. — Endlich zeigt das Kleid der heil. Anna — in geringerem Maße auch des heil. Ludwig — jene sich kreuzenden Faltenzüge übereinanderliegender Stoffe, die wir fast barock an der heil. Justina des bezeichneten Bildes finden. —

Das späte Bild nun ist ganz auf die Wirkung von drei Farben gestellt. Eine Skala von blauen Tönen, vom kalten, dunklen Stahlblau der Madonna bis zum schieferfarbenen im Licht fast weißen Mantel der heil. Anna. Ein Strohgelb in Haar und Gewand der Maria, in den Goldblumen der Stola des heil. Ludwig und in den Farben der Landschaft. Dazu als lebhafterer Ton das fraisefarbene Gewand St. Ludwigs. Das System ist ganz konsequent, z. B. kehrt das Blau im Schurz des Putto, das Fraise in der Blume neben ihm wieder. — Eine mit dem Bild vorgenommene Reinigung mag vieles verändert, vor allem den unangenehmen Fettglanz verschuldet haben, die Grundabsicht der Farbengebung aber ist deutlich erkennbar geblieben. — Benedetto Diana erscheint hier als abseitsstehend, als ein Künstler, der eine farbige Einheit, einen eigenen Reiz der Tönung suchte, gänzlich verschieden von der in Venedig sonst erstrebten Glut und Üppigkeit satter Farben. Er sucht ein Zusammengehen kalter Farben und schwächt die Lokalfarben zu halben Übergangstönen ab. — Von hier aus dürfen wir auch das Fragment der »Almosenspende« beurteilen: Das stark hereinbrechende Licht löscht bis auf das Zinnoberrot des Patrizierkleides alle Farben aus, so daß ein stumpfes Gelbbraun gleich dem der Architektur das ganze Bild beherrscht. Das Interesse konzentrierte sich wahrscheinlich auf die verschiedenen Nuancen von gelb zu braun, die wir uns vor der Übermalung etwas kälter und natürlich weniger breit im Strich zu denken haben.

Diese Farbenauffassung aber ist der absolute Gegensatz zum »Christus in Emaus«, in dem alles auf Reichtum und Wärme der Farbe angelegt ist. Dies genügt, Benedetto als Schöpfer der »Cena« auszuschließen. Denn daß es sich bei Diana nicht um ein vorübergehend aufgenommenes Problem handelte, beweist die Entwicklung des geschilderten Farbengeschmacks, die sich durch alle seine selbständigen Werke verfolgen läßt*). Es wäre rätselhaft, wenn ein Künstler in Schöpfungen, die zeitlich so nah zusammenliegen, wie das Werk in S. Salvatore und die Madonna in Trono der Akademie, so verschiedene Gesichter zeigen sollte.

Überhaupt aber war Benedetto Diana nicht fähig zu einer Komposition vom Wert des »Christus zu Emaus«. Mit der Eigenart seiner Farbenempfindung ist seine künstlerische Bedeutung erschöpft. Ihm fehlt — wie er seinen Gestalten keine Körperlichkeit, sondern nur eine äußerliche Bewegung und Massigkeit zu geben vermochte — der Zusammenhalt der Komposition. Ihm mangelt jede Beseelung des Bildes, und böte sie nur die Heiterkeit Carpaccios. Denn das Düstere der Stimmung, von welcher der Cicerone spricht, ist an Vivarini gemessen eher Verdrossenheit und Stumpfheit. Und das spätere Werk zeigt eine solche Gleichgültigkeit und Leere, daß es trotz der farbigen Einheitlichkeit zusammenhanglos wirkt; der Farbenzusammenhang erweckt dadurch den Eindruck des Konstruierten. Wie aber gerade in der Konzentriertheit der Komposition, in dem organischen Zusammenhang der Gruppen, in dem sicheren Körpergefühl der Einzelfigur die große Wirkung der »Cena« ruhte, ist oben ausgeführt worden. Ich weise noch kurz auf die augenfälligen Unterschiede der Gesten: man vergleiche die gezierte Handhaltung der heiligen Justina mit der ausdrucksvoll auf die Brust gelegten Hand des Jüngers. Die Handform Dianas kommt in der »Cena« nicht vor; ebenso sind ihr die zerschnittenen Stoffflächen, die auf den Kontur hin komponierten Gewänder fremd.

Endlich trennt die psychologische Gesamthaltung. Ich habe versucht, die Stimmung des Emausbildes anzudeuten; es ist klar, daß hier eine Beziehung nicht besteht.

*) Das Frühbild im Palazzo Reale in Venedig, das ganz unter dem Einfluß Lazzaros steht, kann zum Vergleich kaum herangezogen werden.

III.

Die Kritik der bisher gangbaren Ansichten über das »Mahl zu Emaus« sollte zugleich dessen Stellung zum Quattrocento überhaupt feststellen. Fallen Carpaccio, für den die Bedeutung des Beleuchtungsproblems, und Bellini, für den eine Verwandtschaft des Grundgefühls sprach, fort, so kann vor 1506, wohin das Bild gerückt werden muß, überhaupt kein Meister der älteren Generation in Betracht kommen.

Unausgeglichenheiten im Stil verrieten das Übergangswerk. Da aber die Hauptgedanken der Komposition, Bau und Stellung der Einzelgestalt, die Auffassung des Seelischen, kurz alles Wesentliche, Schöpferische dem neuen Stilgefühl angehört, während das Primitivere in Einzelheiten und in der Ausführung sich äußert, so muß dieses nur als Rest eines Früheren, fast Überwundenen, jenes als das Eigenste des Meisters gelten: Das »Mahl von Emaus« ist ein Jugendwerk, nicht das eines fertigen Künstlers, der sich Errungenschaften einer aufstrebenden Richtung anbildet. Es ist die Schöpfung Giorgiones einige Zeit vor dem Madonnenbild von Castelfranco*).

Bevor ich dies durch die Nebeneinanderstellung von Einzelformen zu beweisen suche, möchte ich den schon angedeuteten künstlerischen Sinn der »Cena« näher beschreiben. Dabei wird zugleich etwas von der Wesensart Giorgiones, wie sie mir erscheint, und so der tiefere Grund der Zuweisung deutlich werden.

---

*) In den Quellen seit der Mitte des 18. Jahrhunderts findet sich ein Hinweis auf Giorgione; zuerst in Christoph Maiers »Beschreibung Venedigs« 1795, der aber selbst schon auf Früheres deutet: »An der Wand stehet ein schönes und seltenes Gemälde von Giov. Bellini, das Christus in Emaus mit den Jüngern vorstellt. Bellini hat sich hier dem Stil seines Schülers so genähert, daß es viele für ein Werk des letzteren halten. — Ebenso Moschini: »Guida per la città di Venezia« 1815.

Die Behandlung der Fläche und die Darstellung des Räumlichen: Hierbei unterscheide ich die Verteilung, das Gerüst von Linien auf der Fläche — man könnte es das Ornament der Komposition nennen — und die Art, wie der dreidimensionale Eindruck geschaffen wird. Wir erkannten in der »Cena« einen zentral bestimmten pyramidalen Aufbau. Für den Künstler bezeichnend ist nun die eigentümliche Modifikation der dominierenden Bewegung zur Mitte und Höhe hin, das Verhältnis derselben zu den übrigen Motiven des Bildes: Von einer Pyramide wie etwa bei den Florentinern ist nicht die Rede; gleichstark ist die Breitenausdehnung betont; erst die Bedeutsamkeit, mit der die Hauptwirkungsmittel auf das Zentrum konzentriert sind, machen die Vertikale zur Hauptrichtung. Das heißt also, wir haben ein emporführendes Mittelfeld, das aber nach beiden Seiten hin sich in Horizontale auflöst. Denn den Schrägen der Seitengruppen wird durch die Kopflinie der Figuren und die Richtung von Tisch und Bank die unmittelbare Wirkung genommen. Ferner das Aufwachsen vollzieht sich an der relativ breiten Nische, die sich gegenüber dem schmalen Teppich und der schlanken Heilandsgestalt noch auszudehnen scheint; und in Christus, der über die Umsitzenden nicht erhöht ist, faßt sich die Figurenkomposition, die zentrale Bewegung energischer zusammen, als in der Höhe, sodaß diese, zu der doch die Komposition hindrängte, zu der sie sich aufgipfelte, sie nur gedämpft und wie verklingend aufnimmt.

Dadurch bleibt der Eindruck schematischer Linienführung fern: Indem nicht ein Motiv einseitig sich ausbilden kann, sondern durch seine Erfüllung schon halb negiert wird, fällt jede Starrheit oder Pointiertheit fort. Der Künstler sucht die Ruhe großer Flächen mit einfachsten Richtungsgegensätzen; in ihrer stufenförmigen Abfolge besteht die Komposition; die Klarheit ihres Baus schafft den Eindruck einer Gesetzmäßigkeit. Aber durch diese Gliederung, die mittels breiter Flächen geschaffen ein Zerschneiden des Ganzen durch abtrennbare Linien meidet, hebt das Gerüst des Bildes sich nicht heraus, sondern bleibt verwoben mit der Mannigfaltigkeit des Ganzen. Ein Eindruck, der durch jene eigentümliche Verflechtung der Motive gesteigert wird: das Bewußtsein wird von der Gesetzmäßigkeit nicht gebannt; die Notwendigkeit des Baus scheint nicht berechenbar oder drängt

doch nicht zu rationaler Betrachtung. Vielleicht auf dieser Doppelheit von Klarheit und diskreter Verhülltheit beruht die Konzentriertheit und zugleich Stille des Eindrucks.

Gleichen Geist zeigt die Darstellung des Räumlichen: Direkte Verkürzungslinien, wie sie z. B. Carpaccio in Veduten usw. anwandte, fehlen. Das Ansetzen der Seitenwand — bei Bellinis »Christus zu Emaus« noch gegeben — ist nicht sichtbar; die Seitenlehne der Bank ist verborgen*). Nur ideelle Linien am Kontur oder an Bewegungsrichtungen der Gestalten leiten zum Augenpunkt. So erscheint die Raumwirkung verhüllter in den Mitteln, und zugleich verwachsen die Figuren enger mit dem umgebenden Raum. Der Augenpunkt liegt in der Mittellinie im Lichtschein hinter Christi Haupt. Die Seitengruppen streben unmittelbar auf ihn zu, stark nach der Tiefe drängend; dann aber bricht die Bewegung ab, sie staut sich gewissermaßen in Christus. An ihm als dem Zentrum, der Hauptsache wird der Blick festgehalten, während die weite Fläche des Hintergrundes keinen Zielpunkt bietet.

Dadurch wird jene vornehme Raumformung erreicht, bei welcher der Blick nicht jäh in die Tiefe gerissen wird; die Pläne sind schichtweis fast reliefartig hinter einander geordnet; die Raumwirkung frappiert nicht; die Weite wird unbewußt als wohltuend und beruhigend empfunden. Die Bedeutung dieser Raumbehandlung für die Stimmung des Bildes wird am Eindruck des Heilands am klarsten. Sie schafft die Isolierung Christi, sein Herausheben aus dem Zusammenhang als dessen Ziel, als alles überragend. Zugleich aber, da die Bewegung nach der Tiefe hin nicht an ihm erstarrt, über ihn hinausdeutet, verschmilzt sie ihn um so enger dem Umgebenden; er scheint, obwohl doch kein Fernblick, keine weite Erstreckung in die Tiefe gegeben ist, usa unumgrenztem Raum hervorzutauchen.

Mir scheint ein verwandtes Raumgefühl in der Madonna von Castelfranco zu wirken. Die Aufgaben waren an sich verschieden: dort die Entrückung des Heiligen, hier die Hineinbeziehung ins

*) In den Säulen links, von denen nur der Schaft sichtbar ist, scheint schon ein Ansatz der späteren Architekturdarstellung vorhanden, in der das sachliche Interesse zurücktritt, und von den Baugliedern nur soviel gegeben wird, als zur Bildwirkung nötig ist.

Irdische; in Castelfranco ein Hochbild, die Madonna emporgehoben, die aufwärts führenden Richtungen dominierend, während in S. Salvatore das Breitbild auszuprägen war. Dennoch sind die Lösungen dem Wesen nach gleichartig. In Castelfranco findet die Hochschiebung der Madonna ihr Gegengewicht in der Anordnung der unteren Bildhälfte. Diese ist durch die Horizontale der Teppichwand, durch die Heiligenfiguren zu Seiten des Thrones — wesentlich als Breitbild gegeben. Der pyramidenartige Aufbau ist wie in S. Salvatore nicht betont, sondern zeigt das gleiche Abklingen in die seitlichen Horizontalen; dem schrägen Ansteigen, das in der Figurenkomposition sich ausdrückt, wird das Plötzliche durch den Stufenbau der architektonischen Umrahmung genommen. Und ebenso entspricht es dem Geist der »Cena«, daß die in der Madonna konzentrierte Anlage sich nochmals in der Landschaft löst. Obwohl die perspektivischen Motive auf die Mutter Gottes als das Ziel hinleiten, obwohl die Tiefenbewegung durch die abschließende Thronwand wie abgefangen scheint, ist die Madonna von der unsichtbar, und so wie unbegrenzt hinter ihr sich dehnenden Weite umflossen, in sie eingesenkt und wie in ihr verloren. — Welche Bedeutung diese Raumbehandlung für die Charakterisierung des Heilands in S. Salvatore hatte, suchte ich zu schildern. Das gleiche Verhältnis der Gestalt zum Raum ist es, das die eigentümlich versonnene Hingebung der Madonna schafft, die weit über Gesichtsausdruck und Geste hinausgeht.

Wichtig für die Zuweisung des Abendmahls an Giorgione sind ferner die Übereinstimmungen in Einzelmotiven. Der die breite untere Partie durchschneidende mittlere Bau — hier von der Bank und den Seitengruppen, dort von der roten Wand abgehoben — ist im wesentlichen gleich geformt: Auf die geneigte beleuchtete Fläche — den Tisch in S. Salvatore, den Sockel in Castelfranco — folgt das schmale Oblong des Teppichs, während oben, in Nische und Thron, ein geschlossenes Mittelfeld den Bau abschließt. Verwandt ist auch, wie die schrägen Linien, die von den Seitengruppen aus sich in der Lichtbahn einerseits, in der Madonna anderseits fortsetzen, den Grundstock rechtwinklig von einander abgesetzter Flächen überschneiden. Vergleicht man die Abfolge der Linien, so zeigt sich annähernd die gleiche Teilung der Fläche, nur daß in Castelfranco die Abstufungen feiner und

reicher sind. Um eine zufällige Entsprechung kann es sich keineswegs handeln. Denn gerade in den mit Castelfranco übereinstimmenden Motiven besteht, wenn wir die Tradition vergleichen, die originale Zutat des Werkes in S. Salvatore; ebenso aber scheint eine Nachahmung ausgeschlossen. Denn die Gleichartigkeit ist bei der Verschiedenheit der Aufgaben keine mechanische; sie wirkt als aus einem Grundgefühl unwillkürlich entsprungen. Übrigens wäre vor 1506 ein solcher Einfluß Giorgiones auch kaum denkbar.

Auch die Mittel, durch welche der Künstler die Hauptfiguren von den übrigen abhebt und sie groß wirken läßt, entspringen einer Formaufauffassung: die schmale Umrahmung dient beiden Zwecken. Christus ist von dem Teppich ganz umschlossen, die Madonna fast eingeengt durch die steinerne Thronlehne; breit wirkt demgegenüber der von den Knien weit ausfallende Mantel*); die ganze Gestalt erscheint bedeutsamer, da ihre Umrahmung sie kaum zu fassen vermag. Und diese Größe, die sie an ihrer nächsten Umgebung gemessen erhält, überträgt sich auf das Verhältnis zum Ganzen. Diese Art, die relativ kleine Figur im weiten Raum zum beherrschenden Eindruck zu machen, unterscheidet Giorgione charakteristisch von den früheren. Bellini, der vielleicht allein etwas Ähnliches erstrebte, steigert die Gestalt durch Verkleinerung und Vervielfältigung der umgebenden Architekturteile; Giorgione wählt die Abstufung ganz glatter Flächen und bewahrt durch diese Vereinfachung der Formen jedem Element die große Wirkung, während doch zugleich die Unterschiede der Bedeutung sich intensiv ausprägen lassen. Daß die enge Umschließung der Figur, gewissermaßen die Sprengung des Rahmens durch die Gestalt, ein der Frührenaissance fremdes Mittel ist, ist klar**).

*) Dies Motiv findet sich bei den früheren, speziell auch bei Bellini nicht. Die meist diagonale Teilung des Gewandes verschleiert die Trennung von Ober- und Unterkörper. Der Gegensatz von Schlankheit und Breite oder anders ausgedrückt von Aufstreben und Lasten wird noch nicht gesucht.

**) Vergleiche die Madonna des Dogen Barberigo in Murano, wo eine äußerlich ähnliche Anordnung sich findet. Die Ausnutzung der Nische zu der geschilderten Wirkung war den späteren vorbehalten.

IV.

Ich versuchte in dem »Mahl zu Emaus« einen innigeren Zusammenhang von Figurenkomposition und Architektur nachzuweisen, als er der vorhergehenden Kunst eigen war: jede Scheidung von Gruppe und Umgebung fiel fort, indem Gestalt und Architektur gleichmäßig als Glieder eines Gesamtbaus wirkten. Und diese Einheit von Gestalt und Umgebung verlieh, wie sie den formalen Sinn der Komposition ausmachte, auch ihrem seelischen Inhalt den tieferen Gehalt. Erst die Einfügung Christi in den Architekturrahmen schuf die Bedeutung des Heilands, seine Trennung von den Jüngern, sein Emporweisen, seine Erhabenheit.

Dennoch umschreibt dieses reine In- und Durcheinanderwirken den Eindruck nicht vollständig; auch die entgegengesetzte Tendenz ist wirksam. Denn als Träger der Breitenausdehnung schließen sich die Gestalten mit Christus, der in gleicher Höhe wie sie ihnen Ziel und Zentrum bietet, zu selbständigem Ganzen zusammen; dem ersten Blick scheint mit der Kopflinie der Figuren die Komposition vollendet, umsomehr, als die Gesichter sich durch die Überschneidung der Bank bedeutsam herausheben: es bleibt, da die Hauptlinien der Architektur die aufstrebende Bewegung verkörpern, ein Gegensatz von Gruppe und Architektur empfindbar. Ist aber dieser, wie doch die geschilderte Einheit des Aufbaus zeigte, kein endgültiger, erhebt er sich vielmehr nur innerhalb des festesten Zusammenhangs, so muß in der Doppelheit von Kontrast und Verschmelzung die Eigenart der Verknüpfung gesucht werden.

Das heißt wir sehen eine zwiefache Beziehung des Menschen zu seiner Umgebung: er ist ganz von ihr aufgenommen, in sie eingesenkt; damit verwoben in ein allgemeineres Leben und, wie es scheint, gleichen Gesetzen unterworfen. Aber es bleibt in solchem Einswerden sein Fürsichsein, seine Fremdheit. Und stärker wirkend, da wir die Einheit doch erlebten, sie als Forderung fühlten, steigert sich die Getrenntheit zur Einsamkeit, die nun das Hineinwachsen

der Gestalten in ihren Umkreis wie ein Suchen empfinden läßt. Erst aus solcher Mischung von Selbständigkeit und Gebundenheit fließt den stillen, der lebhafteren Äußerung entbehrenden Personen der »Cena« ihre intensive Beseelung; denn das ist das Charakteristische, daß der Empfindungsausdruck der Gestalt aus ihr allein nicht zu erklären ist, daß er ihr erst aus der engen Beziehung zum Unbeseelten quillt.

Der Eindruck verstärkt sich durch die Charakterisierung der Einzelfiguren. Es wurde schon von ihrem scheinbar losen Nebeneinander gesprochen; wie ohne direkte Beziehung die Verbindung der Jünger mit Christus erwächst. Dabei kann man nicht annehmen, daß unser Wissen um den biblischen Vorgang den Zusammenhang herstellt. Denn einmal würde, wenn die Darstellung hier versagte, die Forderung des Stoffes um so stärker gefühlt werden, und anderseits zeigen die Fremden, die am Wunder nicht teil haben, dieselbe Hingebung und Ergriffenheit wie die Jünger. Der Blick des Patriziers, der Porträtfigur, ist fast der eindrucksvollste des Bildes. Vielmehr müssen wir das gleiche Grundgefühl, das die Gesamtanlage der Komposition bestimmte, auch im Verhältnis der Figuren untereinander erkennen: Nur für sich existierend sind sie von tieferer Einheit umschlossen, als wenn laute Geberden sie verknüften, da dann ein bewußtes Leben hinzukäme, das die Sphäre des Einzelnen betonte.

Es ist diese Stimmung, diese Scheu und Intensität des Seelischen, die in Giorgiones Werken lebt. Sie kehrt wieder in der Madonna von Castelfranco: S. Franziskus und Liberale stehen nebeneinander, ohne sich durch Blick und Geberde zu einen, während sie durch ihre Parallelanordnung im Bilde durch die Verwandtschaft von Stellung und Kontur verbunden sind: eine Erwartung, die sich an formale Qualitäten knüpft, wird im Seelischen nicht erfüllt, und so die Getrenntheit der Gestalten stärker und doch innerhalb einer Einheit gefühlt. Die Heiligen schauen zu der Madonna nicht empor*), von der sie

*) Auch die frühere venetianische Kunst gibt das bloße Nebeneinander. (Noch S. Zaccaria.) Aber dort ist durch die Zusammenschiebung der Figuren eine Trennung noch gar nicht vorhanden, auch schaut die Madonna auf die Versammlung und das segnende Kind verbindet. Bei Giorgione erst, wo die Scheidung fühlbar wird, entsteht die Frage nach der Verknüpfung.

durch die Teilung des Bildes geschieden sind; keine Gefühlsäußerung, kein seelischer Vorgang weist auf ein Wissen um die Gegenwart des Göttlichen*); denn die Geberde des Franciskus drückt nur sein eigenes Wesen aus. Ebenso die Madonna selbst. Ohne benennbaren Ausdruck geht der Blick ins Weite über das Kind in ihrem Schoß hinweg. — Daß diese Trennungen, diese Zusammenhanglosigkeiten nur Hülle sind, bedarf angesichts der Madonna von Castelfranco keines Wortes. Sie verleihen den Figuren dieselbe Stille, aber auch die gleiche innere Ergriffenheit wie jenen des »Christus zu Emaus«.

Die so geäußerte Wesensart Giorgiones, — denn wo es sich um so grundlegende Beziehungen, wie die des Menschen zur Umgebung, der Seel enzu einander handelt, darf von einem letzten Empfinden des Meisters gesprochen werden — sein Lebensgefühl wird in voller Bedeutung erst im Landschaftsbild greifbar. Denn erst in diesem tritt die Umgebung ganz verselbständigt mit der Möglichkeit eigenen Lebens neben den Menschen, während doch die Aufgabe bleibt, beide als ein Sein zusammenzufassen. Das Problem wird hier auffallender, die Art seiner Lösung klarer. So, obwohl dem direkten Vergleich entzogen, wird Giorgiones Landschaft für die Zugehörigkeit der »Cena« zum Kreis des Meisters zeugen, wenn wir das gleiche unbewußt die Formen durchdringende und bildende Grundgefühl in ihr wiederfinden.

Die Umwandlung, die das venetianische Landschaftsbild durch Giorgione erfahren hat, wird immer hervorgehoben; er wird als der erste moderne Landschaftsmaler, als Begründer der Stimmungslandschaft bezeichnet. Doch ist damit die Eigenart seiner Schöpfungen nicht genügend umschrieben, eher verkannt. Die Beseelung, die seinen Landschaften eigen ist, darf mit jener des eigentlichen Stimmungsbildes nicht gleichgesetzt werden. Vielmehr glaube ich bei Giorgione eine von aller sonstigen Landschaftsdarstellung abweichende Empfindung des Seelischen in der Natur zu erkennen. Eine Synthese von Gestalt und Landschaft, deren Eigenart vielleicht greifbar wird, indem man sie gegen die übrige Landschaftsmalerei abgrenzt.

*) Berenson, »Venetian painters«, der das Neue dieser Trennung betont, spricht von Wächtern der Madonna. Die Einheit ist aber eine unsichtbare, sie liegt nicht in benennbaren Beziehungen.

Da das reine Landschaftsbild bei Giorgione nicht vorkommt*), so handelt es sich bei ihm immer um das Problem der Gestalt in Landschaft. Dessen übliche Auffassung kann man in zwei große Kategorien scheiden, die sich sodann auch auf das reine Landschaftsbild übertragen lassen: Einmal, die Landschaft kann dem Menschen dienen: Die Gestalt, die als selbständige Individualität in einem bestimmten Seelenzustand in die Landschaft hineingestellt ist, wird im Ausdruck gesteigert, indem die Natur — etwa wie Musik den Rhythmus der Gefühle wiedergibt — ihre Affekte und ihre Stille spiegelt. Im Grunde dieselbe Wirkung wird erreicht, wenn die Stimmungsmotive von Figur und Landschaft entgegengesetzte sind. Von der Landschaft aus gesehen bedeutet dies, daß sie einen menschlichen Inhalt, einen seelischen Vorgang ausdrückt, eine Charakterisierung also, die sich auch auf das staffagelose Landschaftsbild anwenden läßt. — Der bezeichneten Art sind alle Tizianischen Landschaften seiner nachgiorgioneschen Periode. Auch schon während derselben — »Himmlische und Irdische Liebe«, »Noli me tangere« usw. — äußert sich diese Tendenz. Denn durch die Stärke der Licht- und Formgegensätze, durch das Auseinandertreten geschlossener Gruppen und des landschaftlichen Grundes, verleiht er der Figur eine Selbständigkeit, der Landschaft eine nach Ausdruck drängende Erregung, die ihr der Ruhe der Gestalt gegenüber fast eine Kontrastbedeutung gibt. Überdies ist selbst, wo räumlich die Landschaft überwiegt, doch die Gruppe als Hauptsache behandelt, sodaß die Landschaft zum Hintergrund wird. — Tizians Werk stellt, wie vielleicht die frühest entwickelte, auch die vollkommenste Form dieser Auffassung dar: der Momentaneität des Affekts wird durch die Fortsetzung im weiteren Leben der Landschaft die Zuspitzung des Einzelfalls genommen, während geringere Künstler ein aufdringliches Hindeuten auf das Psychologische bieten.

---

*) Dieses ist vielleicht nicht überhaupt späterer Entstehung. Wenigstens ist Cimas Küstenlandschaft — Berlin Neuerwerbung — wohl als reines Landschaftsbild zu betrachten. Doch wird es erst später von größerer Bedeutung.

**) Ich möchte nicht mit Gronau aus diesen Werken auf eine Palmeske Periode Tizians schließen. Vielmehr zeigen sie mir das immer vollere Wirken seines Wesens in noch Giorgionesken Formen.

Oder, Landschaft und Gestalt sind als gleichwertig gefaßt, d. h. sie werden nur auf ihre formalen Qualitäten hin angesehen, und durch deren Abstufungen zu einem Ganzen gestimmt*). So, wenn bei den französischen Naturalisten des 19. Jahrhunderts die Figuren gleich allem Umgebenden allein zu Trägern des Lichts, zu Momenten der farbigen Komposition gemacht werden. Wirkliche Gleichartigkeit ist wohl nur in solchem gemeinsamen Verhältnis zu einem übergeordneten Problem möglich; wird dem Eigenleben der Gestalt auch nur soweit nachgegangen, daß die Verschiedenheit des Stofflichen, des organischen Baus ins Bewußtsein tritt, so zerreißt entweder der Zusammenhang oder eine neue Einheit tritt an seine Stelle.

Eine solche scheint mir in der Landschaft Giorgiones gegeben. Diese steht ganz fremd neben dem Geschilderten. In ihr wird kein psychischer Vorgang greifbar, der der Steigerung oder Erweiterung bedürfte: Die Landschaft dominiert, die Menschen sind Teile der Landschaft. Dennoch sind sie weit entfernt von der Indifferenz jener bloß formalen Auffassung. Nicht gelöst von dem unindividuellen Leben ringsum, ist ihnen doch ein eigenes seelisches Sein gegeben. Wie dies möglich ist, welcher Art diese Beseelung der Gestalt ist, soll die folgende Bildbeschreibung anzudeuten suchen.

Die drei Philosophen. Wien. (Evander und Pallas Aeneas das Kapitol zeigend):

Die drei Figuren werden als relativ selbständige Gruppe hervorgehoben, nur so weit aber, daß die räumliche Überlegenheit der Landschaft ausgeglichen wird. Anderseits nimmt ihnen das Neue der Komposition, das an Stelle der Zentralstellung der Gruppe das Gleichgewicht der Bildhälften setzt, die Bedeutsamkeit des Mittelpunkts, und die Giorgione eigene Charakterisierung, welche die Menschen äußerlich beziehungslos nebeneinandersetzt, lockert die Gruppe, sodaß es zu einem beherrschenden Zusammenschluß der Gestalten, einem Herabdrücken der Landschaft zum Hintergrund nicht kommt. Vielmehr ist alles getan, um eine

*) Hierher gehören alle reinen Staffagebilder, weil in ihnen die Figuren nur zu einer pikanteren, lebhafteren, aber nicht qualitativ verschiedenen Steigerung der in der Landschaft gebotenen Reize benützt werden.

Verwandtschaft von Gestalt und Landschaft empfinden zu lassen. Die Gruppe wirkt unmittelbar als Widerspiel der Felsmasse links, deren Kontur sie annähernd wiederholt; der sitzende Jüngling schmiegt sich nochmals dem Umriß des Felsschattens ein — und diese Wiederkehr des Toten im organisch Lebendigen verknüpft beides von innen her, um doch zugleich die Gestalten als fremder Art zu isolieren.

Verhüllter noch als hier, wo die Komposition einen Einblick in die Wirkungsmittel gewährt, spricht jene Doppelheit von Auflösung der Gestalt in die Landschaft und Fremdheit neben ihr, in der »Tempestà« des Palazzo Giovanelli (von Wickhoff als Adrast und Hypsipyle gedeutet). Nirgends aber auch ist Giorgiones Art intensiver geäußert, nirgends so sehr wird die Einheit des Ganzen so unmittelbar und zugleich so rätselhaft empfunden. Schon Crowe und Cavalcaselle*) betonen, daß man angesichts der »Tempestà« ebensowohl die Figuren als bloße Staffage, wie die Landschaft als bloßen Hintergrund der Figuren empfinden kann. Es ist dies nur die zeitliche Auseinanderlegung ihrer Einheit.

Um diesen Eindruck hervorzurufen, um nicht nur als gleichwertig, sondern selbst als Höhepunkt und Ausdruck der Landschaft wirken zu können, scheinen die Figuren bei ihrer Kleinheit und ihrer Vereinzelung einer besonderen Hervorhebung zu bedürfen; doch fließt ihre Bedeutsamkeit ihnen aus keiner auffallenden Betonung. Keine unmittelbare Zusammenfügung sondert sie gruppenartig von der Umgebung: Der Blick des Jünglings, ins Weite tauchend, trifft die Frau nicht, — um so auffallender, als nach Wickhoffs Deutung die Erzählung eine Ergriffenheit oder doch Überraschung vor der plötzlichen Erscheinung fordern würde. So schaut auch die nackte Frau nicht auf das Kind, dem sie die Brust reicht. Teilnahmlos gegeneinander und gegen das eigene Tun bleiben die Gestalten eingesenkt in das natürliche Leben um sie her, in der entrückten Ruhe des bloßen Daseins. — Dennoch ist dies nur eine Seite des Eindrucks; wir fühlen die Einseitigkeit einer solchen Schilderung. Wir brauchen nur an Werke Palmas zu denken, um das andersartige hier wirkende Leben zu erkennen. So finden wir auch — freilich sehr zarte — formale Verbindungen

*) Crowe und Cavalcaselle: Ital. Malerei, VI, 174.

der Figuren: Die ferne Brücke deutet noch fast stärker auf die Getrenntheit der Ufer als auf ihr Zusammenkommen. Die beleuchteten Wolken der Tiefe aber, die den Linien, zwischen welche die Gestalten genommen sind, annähernd parallel sind, wirken verbindend. Die Beleuchtungsspiele kulminieren in der größten Helligkeit des nackten Körpers mit weißer Hülle und in den lebhaftesten Schattengegensätzen der Jünglingsfigur. Ebenso könnte man in der verwandten Stellung als Abschluß der beiden seitlichen Baumgruppen eine Verknüpfung fühlen; man sieht aber, daß in allen diesen Zusammenhängen ebensowohl eine Beziehung zur Landschaft, ein Einfügen in ihre Formen, ein Fortsetzen ihrer Linien zu erkennen wäre. — Die Vereinzelung bleibt das Auffallende; das Bewußtsein wird von den verborgen angedeuteten Beziehungen nicht geweckt, nur als dunkles Gefühl wird der Zusammenhang des seelisch Gleichartigen ergriffen. — Noch eine andere eigentümliche Betonung wird der Gestalt; sie erwächst ihr gerade aus jener Vereinzelung, durch die sie sich so ganz in der übermächtigen Weite zu verlieren schien; denn diese Verlorenheit ist es, die den Eindruck der Einsamkeit schafft; sie macht den Menschen fremd, und abgetrennt auch der Landschaft gegenüber.

Das Bezeichnende dieser Darstellungsform ist, daß dem Menschen zwar eine eigene Betonung gegenüber der Landschaft gegeben ist, daß aber alles, was ihn isoliert, gerade das ist, was ihn ihr, von anderer Seite her gesehen, verbindet. Nichts also, was die Seele sich zurückgibt, sprengt ihr Einswerden mit der Landschaft. Hieraus erwächst die eigentümliche Seinsart dieser Gestalten. Sie besteht in keiner individuellen Charakteristik, in keiner Eigenschaft. Giorgiones Menschen teilen das bewußtlose Dasein der Natur; aber dieses, von jenem Ton der Fremdheit, der Einsamkeit berührt, verliert die selbstverständliche Sicherheit; es wird von einer noch ziel- und zeichenlosen Erregung ergriffen; es verliert die Beglücktheit der bloßen Existenz, die der flüchtige Eindruck zu finden meinte; es ist fragend, wie sich selbst suchend; das Einswerden mit der Natur wird hingebend, wirkt als Erlösung. Die weibliche Gestalt der »Tempestà« schaut beklommen und schmerzlich. Ein Schmerz aber, der noch keinen Inhalt hat, etwa dem Weh vergleichbar, das wir in den unbeseelten Kreaturen eines Böcklin zu finden glauben. Oder anders angesehen: die Natur ist

Seele geworden, und wie wir es jetzt bei Böcklin kennen, verselbständigt sie sich zu eigenen Gestalten. Aber indem diese sich emporheben, treten sie schon der Natur gegenüber, und noch nicht von ihr getrennt, nur in ihr wurzelnd, greift ihr Eigenleben als sich selbst unbewußtes Sehnen über sie hinaus.

Von hier aus wird die Notwendigkeit der Landschaft für Giorgione tiefer verständlich. Dies Lebensgefühl, welches das Eigenleben des Menschen nur als Gebundenheit in einem größeren Sein empfindet*), konnte sich in der Gestalt allein nicht voll ausdrücken. Ihr, die äußerungslos, traumhaft erscheint, wird ihre Beseeltheit erst, indem sie sich von einem dumpferen Dasein abhebt. Daß sie nicht mehr Natur ist, nnd doch nichts als Natur, das ist ihre Seele.

Wir erkennen hier, nur weiter gefaßt die Stimmung des »Christus zu Emaus«. Nur dort weniger greifbar, weil wir nicht gewohnt sind, wie der Landschaft, der architektonischen Umgebung eigenes Leben zuzusprechen.

Auf diesem Inhalt Giorgionischer Werke, darauf, daß in seinen Wesen eine Innerlichkeit empfunden werden muß, die aus Geberde und Antlitz nicht geschlossen werden kann, die an den Figuren zu haften scheint, und doch nur an dem Ganzen erlebt werden kann, beruht die Rätselhaftigkeit der Wirkung; hierauf auch ihre weitergreifende Bedeutung. Ich erinnere an ein Wort Walter Paters**) über die Welt Giorgiones: »Life it self is conceived as a sort of listening.« Das Leben gefaßt als ein Lauschen. Darin ist die ganze Zwiefachheit und Einheit seiner Menschen: Lauschende, harrend auf etwas außer ihnen; Hingegebene, die zugleich Empfangende sind. Denn Lauschen heißt schon vernommen haben, von dem Klang umgeben sein, den man

*) Solcher Auffassung von Giorgiones Wesen scheint alles zu widersprechen, was wir von seinem Leben wissen. Die wenigen Nachrichten kommen darin doch überein, es in Festlichkeit und Genuß, im Reichtum von Liebe und Freundschaft erscheinen zu lassen. Wie die Sprache seiner Werke mit jener seines Lebens sich vereinigte, ist jetzt nur zu ahnen; ein Widerspruch aber liegt an sich nicht vor. Giorgione könnte zu den Menschen gehört haben, die, mit ungestillter Sehnsucht ihr eigenes Bedürfen und ihre eigene Erfüllung suchend, sich an die Fülle des Tages klammern.

**) Walter Pater: The Renaissance. School of Giorgione.

voller verlangt. Es ist das Zusammenfügen zweier Pole; das Außersichsein der Seele, das zugleich tiefstes Insichgesenktsein ist.

Im Bilde wird das hingegebene lauschende Leben zum Reichtum. Denn Hingebung bedeutet hier, in dem unmittelbaren anschaulichen Zusammensein, daß der Mensch teil hat an dem dunkleren Lebensrhythmus der unbeseelten Dinge, daß die ganze ihn umgebende Mannigfaltigkeit ihm mit angehört; daß sein ganz innerliches äußerungsloses Wesen doch allen Reichtum des über sich hinausgreifenden Lebens umfaßt. Reichtum, der zur Fülle wird, weil er nicht als Summe vieler Elemente zu fassen ist.

Aus solcher lautloser Fülle erwächst Giorgione, was früheren Künstlern die Heiligkeit ihres außeranschaulichen Stoffes oder die Weite ganz unindividueller Formen gewährte, die Transcendenz des Inhalts. Wie die Gestalt bereichert mit allem Leben ihres Umkreises, die individuelle Begrenztheit verlassend in ein Unbegrenztes deutet, und wie wir doch nicht schauen, nicht benennen können, was Einzelnes ihren Reichtum schafft. Wie ihr Sein mit aller Macht der Anschaulichkeit, und doch unanschaulich — weil an kein Einzelnes sich knüpfend — wie ursachelos vor uns steht, verlassen wir das sinnlich Greifbare. Und so sehr jeder großen Kunst überhaupt diese Wirkung eigen ist, daß sie ein Ungemessenes ausdrückend, oder besser zu ihm sich weitend — an einem Punkt das gesamte Leben zu geben scheint, bei Giorgione wird das Rätsel tiefer, weil wir bei ihm das Ganze der Welt, nicht durch Steigerung der Lebensäußerung, sondern aus der vollkommenen Reglosigkeit zu empfangen glauben.

Man hat Tizian und Giorgione vergleichend, Tizian als den Überragenden hingestellt, weil die dramatische Bewegtheit seiner Darstellung einen weiteren Kreis des Menschlichen umspannte. Ohne den Vergleich fortzusetzen, will ich nur den Begriff der Enge von Giorgione abwehren. In ihm hat ebensowohl die Gesamtheit des Seelischen Ausdruck gefunden, alle seine Spannkräfte und Kontraste, freilich nur in anderer und, wie ich glaube, einzigartiger Form: wie in einem Gleichgewichtszustand, der alles Einzelne enthält, ohne doch etwas davon zu sein. Noch undifferenziert, nur als Möglichkeit, wie etwa der Keim die künftige Frucht und Blüte in einer Kraft enthält. — Giorgione ist immer, und gewiß zutreffend, als Lyriker bezeichnet worden. Soll aber

diese Bezeichnung gelten, so darf unter Lyrik nicht der enge Kreis »lyrischer Stimmungen«, nicht eine Gefühlsrichtung verstanden werden, sondern die steigernde ganz konzentrierende Form, durch welche alles Geschehen zum rein Innerlichen, Seelenhaften wird. — Und wenn die Leidenschaft und Erschütterung Tizianischer Werke ein Tiefstes aufwühlt, — darf nicht auch in jenem Verlangen, jenem sich selbst unbekannten Schmerz der Gestalt — unlösbar, da er ja ihr Leben ausmachte — eine tiefere tragische Bedeutung des dargestellten Seins erblickt werden?

V.

Wir wenden uns zu Betrachtung und Vergleich der Einzelformen. Die allgemeinsten Übereinstimmungen des »Christus zu Emaus« mit Giorgiones Werken ergaben sich bei Kritik der Zuweisung an Bellini und Carpaccio. Weitergehend finden wir nun in den Einzelgestalten, in Christus und der Porträtfigur deutlich die Typen des Meisters. Der Heiland, in welchem ich unmittelbar den Typus des Jünglingsporträts Berlin wiederfinde, zeigt die hohe, mit leiser Betonung der Mittelsenkung modellierte Stirn, von gescheiteltem Haar so umrahmt, daß der Ansatz der abfallenden Schläfe gerade noch sichtbar wird, und der Eindruck des schmalen Ovals gewahrt bleibt; die Richtungen des Haares setzen sich in deutlichem Winkel von einander ab. Die Gegenüberstellung zweier verwandter und doch unterschiedener Typen wird die Beschreibung klären; man vergleiche den Christuskopf in Bellinis Taufe zu Vicenza*): das steiler fallende Haar verbirgt die Schläfe; Stirn und Kontur wirken weicher, weniger gegliedert, und den sogenannten »Ariost«, London, nebst dem verwandten Männerporträt der Sammlung Querini Stampalia**). Hier ist das Haar weiter zur Seite gestrichen, Stirn und Gesicht erscheinen breiter, die feine Wellenbewegung im Umriß des Antlitzes fehlt. Dagegen findet sich die Form der »Cena« auf den Jünglingsporträts in Berlin und Budapest, in der Frauenfigur der »Tempestà« und dem Frauenbild der Villa Borghese. Die Augen haben das Oval Giorgiones mit gleichmäßig durchgezogenen Lidern mit die Lidform wiederholenden Brauen. Sie erhalten die bedeutsame Un-

*) Vicenza. S. Corona, Taufe Christi 1501.

**) Cook, Giorgione, p. 70, hat beide, bisher für Palma geltende Bildnisse, Giorg. zugeschrieben. Ohne an dieser Stelle auf eine nähere Kritik eingehen zu können, stelle ich nur die Abweichung dieses für den Ausdruck wesentlichen Details fest.

bestimmtheit des Blicks durch die Größe und Allgemeinheit der Linien, die vermöge der breiten Dunkelheit der Höhle noch vereinfachter erscheinen. Die Nase ist schmalrückig mit leichter Biegung. — Besonders an dem Orientalen kann die charakteristische Form: die Senkung der Nasenwurzel, die an den Seiten gespannte Haut, die Beweglichkeit der Nasenflügel beobachtet werden. Eine ähnliche Form findet sich an den »kreuztragenden Christus« Vicenza-Boston, an den grüngewandeten Mann der »Drei Lebensalter« Florenz Palazzo Pitti, am »Pallas« des Wiener Bildes. — Das Mittelgesicht ist lang bei relativ kleinem Kinn; die Oberlippe ist schmal, die vollere Unterlippe etwas vorgeschoben. Die Wange ist ein wenig eingefallen, so daß der Backenknochen leicht hervortritt. In allem, speziell im Oval des Antlitzes ganz dem Formgefühl Giorgiones entsprechend. Am auffallendsten ist der Giorgioneske Charakter des Venezianers. Neben ihn sind San Liberale von Castelfranco und auch die Hypsipyle des Pal. Giovanelli zu stellen. Diese vor allem hat den gleichen ruhig unbeteiligten, und schmerzlich vor sich hinsinnenden Ausdruck wie der anscheinend gleichgültig als Bildnis dem Werk eingefügte Patrizier. Formen und Proportionen, auch die gerade, eher nach innen gebogene Nase stimmen überein; um so wichtiger, als die Ähnlichkeit sich in der Verschiedenheit des männlichen und weiblichen, des jüngeren und älteren Kopfes bewahrt*).

Die Gestikulation ist diskret. Zum Teil ruhen die Hände ohne bestimmte Funktion, auch dann aber belebt mit losen beweglichen Fingern. — Noch bei Bellini behält die Bewegtheit der Hand, die Selbständigkeit der Finger, ihr Abspreizen und Krümmen etwas Starres, als wären sie von außen gebogen; die Gelenke sind noch fast ausschließlich Träger der Bewegung. Bei Giorgione vollzieht sie sich in unmerklichen Übergängen; der ganze Kontur

*) Ich erwähne nur die Ähnlichkeit des Patriziers mit dem von Cook, Giorgione, London 1900, p. 70, genannten und abgebildeten Portrait zu Cobham Hall. Man könnte bis auf die andere Haartracht und das wohl verschiedene Alter an das gleiche Modell denken, doch ist die Übereinstimmung wahrscheinlich stilistischer Art. Ohne die Zuweisung Cooks bei Unkenntnis des Originals beurteilen zu können, scheint mir die Verwandtschaft des Giorgione jedenfalls nahestehenden Kopfes mit einem Typus der »Cena« an sich wichtig.

des Fingers scheint angespannt, elastisch; die leichte runde Ausbiegung, in der sie sich von einander lösen, verleiht ihnen mehr Leben als Knicken und Spreizen, indem diese Kurve eine Spannung in jedem Teil der Hand voraussetzt. Fast nie ist ein harter Winkel oder eine Gerade im Umriß; die häufig abgeknickte Haltung des kleinen Fingers wird durch die vielen Nuancen der Biegung und der Schattenführung weicher; eine Beschreibung, die unmittelbar auch für die »Cena« zutrifft. Eine Vorliebe hat Giorgione für die Betonung des obersten Gliedes, das er bis zur Unnatur einbiegt, so eine überraschende nervöse Linie, eine gewisse Gebrechlichkeit des Eindrucks erzielend (Jünglingsporträt in Berlin, Hypsipyle). Diese Form kehrt auf der »Cena« an der das Brot fassenden Hand des Heilands, an der Rechten des jugendlichen Jüngers wieder.

Die linke Hand der Madonna von Castelfranco zeigt ein weiches, wie knochenloses Aufliegen der Finger, ihre Bewegung erscheint scheu, unbewußt, als empfände die Hand die Berührung nicht*). Die linke Hand des Orientalen regt, die sehr langen Finger lässig gebogen, ganz dieselbe Tastempfindung an. — Überhaupt sind die Hände der »Cena« schlank mit langen Fingern und ihre Schmalheit bewußt betont. Ein Vergleich der erhobenen Heilandshand mit den sonstigen Darstellungen der gleichen Geberde läßt das erkennen. So gibt Carpaccio auf dem Dreiheiligenbilde von 1504 in Stuttgart dasselbe Motiv. Aber die drei gekrümmten Finger verdecken als ungetrennte Masse den Ansatz des Mittelfingers und die in ihm fortgesetzte Mittellinie des Handtellers, sodaß die Schmalwirkung der Hand zerstört wird. So fehlt auch die Einziehung des Konturs durch Einbiegung des Daumens, die Verlängerung durch Sichtbarlassen von Handgelenk und Armansatz**).

Den direkten Vergleich ermöglichen auf Grund der Verwandtschaft von Motiv und Ausdruck die beteuernd auf die Brust gelegte Hand des jugendlichen Jüngers und des heiligen Franciskus in Castelfranco. Bei diesem ist die Geste in der Hauptsache dem

*) Die spätere Entwicklung dieser Form ist weiter unten erörtert.

**) Entsprechend bei Jacopo de Barbari: »Christus in Dresden«, bei Basaiti in Bergamo.

Bellinischen Vorbild entnommen*). Die charakteristischen Umwandlungen aber kommen mit der Behandlungsweise in San Salvatore überein. Die Drehung der Hand im Gelenk, ihr leises Gespanntsein, kommt erst bei Giorgione zur Geltung, indem er, durch Heranziehen von Daumen und Zeigefinger den Kontur schließend, die Hand in leichter Wölbung ruhen läßt. An Stelle des herben Auseinanderspreizens der gestreckten Glieder oder des rechtwinkligen Knickens bei Bellini, tritt die oben beschriebene unmerkliche Schwingung des Konturs. Leider läßt die Übermalung die ursprüngliche Modellierung nur noch ahnen, doch fehlte jedenfalls das harte Absetzen des Schattens am Mittelglied und anderseits waren die Lichtunterschiede doch bestimmter als jetzt, wo ein getupfter Farbenauftrag die Form verwischt. Im wesentlichen stimmt die Hand des Jüngers, das hohle Aufliegen, die Drehung im Gelenk, die Straffheit des Umrisses durch Anbiegung des Zeigefingers hiermit überein. Die Finger sind lang im Verhältnis zum Handrücken, ihre Kurve wird von der Schattenführung betont; die Übergänge sind zart, die Dunkelheiten werden durch Halb- und Randlichter mit der größten Helle vermittelt. — Noch einmal kehrt dieselbe Handhaltung bei Giorgione später wieder, auf dem Jünglingsporträt in Budapest. Dort sind die Formen viel weicher geworden, runder, die Bewegung und Schattenführung**) noch freier als in Castelfranco, auch ist die Hand — offenbar porträtmäßig — kleiner mit kürzeren Fingern; aber die Fingerform, die Führung des Umrisses, ja selbst die Schattenanlage mit dem Aufleuchten des oberen Gliedes ist sich gleich geblieben. Die Hand des Jüngers in der »Cena« ist härter, knochiger als die des Franciskus, mehr noch des Budapester Porträts. Aber man vergleiche sie mit den Händen der Quattrocentisten — Bellini, Carpaccio, Diana, selbst der späteren Catena und Bissolo —, um zu sehen, wie hier auf die Mittel primitiverer Kunst, Beweglichkeit und Ausdruck durch Knochigkeit der Form zu erzielen, verzichtet ist. Jeder Rest zeichnerischer Behandlung ist schon überwunden. Hier darf einmal der negative Beweis

*) Altarbild aus St. Giobbe, jetzt Akademie Venedig No. 38.

**) Das Nebeneinander zinnoberroter Lichter und grüner Schatten halte ich allerdings nicht mit Cook, Giorgione, p. 32, für Absicht, sondern für Veränderung durch die Zeit; die grüne Farbe ist durchgekommen.

herangezogen werden: Wer außer Giorgione könnte vor 1506 eine Hand von solcher Ausdruckskraft geschaffen haben?

Noch eine zweite Motivgleichheit der »Cena« mit einem Werk Giorgiones kommt hinzu: Hand und Geste des greisen Jüngers kehrt bei dem heil. Rochus im Altarbild des Prado wieder. Die Art, den Stab zu halten mit etwas herausgedrehter Hand, sodaß der Muskel herausschwillt und die Finger locker greifend ganz sichtbar werden, habe ich in venetianischer Kunst zu Beginn des 16. Jahrhunderts nur in diesen beiden Werken gefunden. Sonst faßt die Faust oder einzelne Finger. Die Übereinstimmung ist nicht zufällig, vielmehr wurzelt sie durchaus in Giorgiones Art; die volle Entwicklung der Hand im Greifen, die in der Anspannung des Muskels geäußerte Kraft verbunden mit lässigem Fingern setzt seine Beherrschung der Form und seine Freude an ihrer beweglichen Vornehmheit voraus. Die Haltung in Madrid ist komplizierter, indem der Stab in die rechte Hand gelegt von unten her gegriffen wird; darin liegt eine Entwicklung des Meisters, auf die später zurückzukommen ist, keineswegs ein Einwurf gegen die Autorschaft Giorgiones, denn die »Tempestà« und die »Madonna von Castelfranco« zeigen eine einfachere Form des Greifens gleich dem »Christus zu Emaus«. Auch die herabhängende Hand, in ähnlicher Haltung in Madrid wiederkehrend, ist in der nachlässigen Sicherheit, mit der sie ihre Funktion erfüllt, Giorgione gemäß. Daß die etwas plumpe Verkürzung des Daumens gegen den Meister nicht spricht, zeigt das Frauenporträt der Villa Borghese, wo der Daumen fast difform ist, und wenn auch dies abgelehnt würde, die Hand des Jünglingsporträts in Berlin, wo die gebrechlichen Finger, im Verhältnis zum Arm, eine fast unmögliche Lage haben*).

Wir gelangen zur Vergleichung der beiden Figuren, des Greises und des heiligen Rochus selbst. Das auffallende Standmotiv ist fast dasselbe: Die Verwandtschaft der Geberde wurde bereits besprochen; auch in der Gewandung, wenigstens in den Hauptzügen finden sich Beziehungen. Der vorn geschlossene

*) Der speziell von Künstlern geäußerte Zweifel an der Echtheit der Hand trifft darum doch nicht zu. Es muß angenommen werden, daß Giorg., bevor er die absolute Sicherheit der Formen besaß, schon ein feines nervöses Gefühl gerade der Hand aufzuprägen suchte und so zu einer wohl ausdrucksvollen aber unrichtigen, unfertigen Erscheinung gelangte.

Mantel, der durch die Bewegung der Arme zurückgeschoben, seitlich herabfällt, während ein Zipfel sich über den rechten Oberschenkel schiebt, ist in der Anlage gleich. Vor allem ist die Komposition der Gestalt, trotz Unterschieden des Details — je nach der Aufgabe der Figuren im Bild — gleich gedacht. Die Breitwirkung des Oberkörpers ist bei beiden, nur durch verschiedene Mittel, gegenüber den schlanken bis zum Oberschenkel sichtbaren Beinen betont: bei Rochus durch den weitfallenden Mantel und den ausgreifenden Ellenbogen, bei dem Jünger durch den vorweisenden rechten Arm und den über den Rücken geworfenen großen Hut — wodurch das traditionelle Motiv künstlerisch ausgenutzt, oder besser, umgeschaffen ist. Nur ist Anlage und Ausführung in dem Madrider Werk freier. Die Wendungen und Neigungen sind stärker ausgeprägt und neue Kontraste hinzugefügt. So ist das linke Bein ganz von vorn gesehen gegenüber der Seitenstellung des rechten; dazu die Tiefendrehung des Halses, die großartige Wirkung des verlorenen Profils. Die ganze Figur ist mehr zusammengeschoben, die an sich schon volleren Formen von Körper und Gewand erscheinen dadurch gedrängter. Die Flächen sind breiter, und bei reicherer Tiefenwirkung wirkt alles übersichtlicher. Dagegen könnte man eine konsequentere Durchführung der Kontrastmotive bei dem Greise finden: Der Stab zeigt die Gegenrichtung zur Hauptachse der Figur — links kontrastieren das hochgestellte Bein, die herabhängende Hand, rechts ist das Verhältnis umgekehrt. Dennoch ist das Prinzip primitiver. Wenn man einen, freilich nur ganz allgemeinen, Vergleich heranziehen kann, so wäre der Kontrapost im Werke von S. Salvatore noch der Gegensatz der gestreckten und zusammengeschobenen Seiten, wie ihn Polyklet und nach ihm wieder die Frührenaissance gab, in Madrid der spätere, der vielmehr dreidimensionaler Art die einfache Kontrastierung von rechts und links vermeidet.

Die unleugbare Verwandtschaft beider Werke fordert eine Entscheidung über Originalität oder Nachahmung; ist die Figur von San Salvatere das frühere Werk des Meisters, der den heil. Rochus schuf, oder eines Nachahmers, der die Vorlage nach seinem Bedürfnis ummodelte? Ohne hier auf die Datierung des Madrider Bildes im Werk Giorgiones noch einzugehen, will ich nur die beiden Gemälde selbst reden lassen. Schon die befangenere

schematische Verteilung der Kontraste im »Christus zu Emaus« spricht für einen selbständigeren früheren Versuch. Denn kaum kann bei einem Nachahmer ein so konsequentes, nur das Gesetz der Komposition übernehmendes Umbilden angenommen werden, das zugleich das Vorgefundene lückenlos in einen primitiveren Stil übersetzte. Sodann fehlen alle auffallenden und kapriziösen Effekte des Pradowerks — der aufflatternde Mantel, der zurückgeschlagene Strumpf, vor allem das verlorene Profil — die den Nachahmer reizen würden, während doch kaum sichtbare Einzelheiten wie die parallelen Rundfalten des Unterkleids am Oberschenkel, wiederkehren; deutlich eine Gewohnheit der Hand, nicht eine Replik. Die Festigkeit des Standes, die Klarheit des Motivs wurde schon bei dem Vergleich mit Carpaccio hervorgehoben; es wäre seltsam, wenn sie dem Nachahmer in dieser Mischung von Wiederholung und Umwandlung gelungen wäre. Hierzu tritt noch die Bekräftigung durch eine zweite Beziehung zu einer Giorgioneschen Gestalt, zum Liberale in Castelfranco: Die Beinstellung, das durchgedrückte Knie, die elastisch gewölbte Linie, die sich von ihm zum Knöchel hinabzieht, ist ganz entsprechend gegeben, und kommt sonst in venetianischer Kunst jener Zeit nicht vor. Sie vereint Schlankheit des Baus mit Kraft des ruhigen Stehens, indem das Bein mit der stärksten Straffung die größte Ausdehnung des Konturs verbindet. Bei S. Liberale ist die Wirkung noch erhöht, da an dem im Halbprofil gesehenen Fuß die Linie weiter verfolgt werden kann.

Mir scheint kein Nachahmer denkbar, der so Teilformen eines anderen Künstlers übernehmend und ihnen ihre Bedeutung lassend, sie derart zu einem neuen Ganzen zusammenfügen könnte, um so weniger, als die Übertragung von der gepanzerten Figur eine völlige Neuschöpfung bedingt hätte. Es kann nur das gleiche Gefühl für das Organische sein, das in den zwei verwandten Fällen die verwandte und doch eigene Lösung fand; die stilistische Einheitlichkeit, welche die Gestalt des Jüngers zeigt, kann nur durch eine einheitliche Konzeption erklärt werden.

Zunächst gegen Giorgione als Schöpfer der »Cena« spricht die Gewandung. An ihr fällt sogleich die Verschiedenheit der Stilisierung auf. Das unruhig bewegte Gewand des Jüngers links sticht von den breiten Formen der übrigen lebhaft ab. Tiefe

Brüche mit schmalen belichteten Faltenrücken, spitzwinklig in glattgespannten Stoff einschneidende Fältchen, die mit ihren fortlaufenden Lichtern ein unruhiges Ornament bilden, bestimmen den Eindruck. Hierfür wüßte ich in Giorgiones Kunst keine Parallele zu finden, sondern es liegt hier allerdings eine Ähnlichkeit mit Carpaccio, speziell dem Engel seiner »Darbringung« vor*). Aber obwohl ich für diese abweichende Formgebung keine Erklärung finde, scheint es mir doch unmöglich, auf diese Einzelheit hin zugunsten der Autorschaft Carpaccios zu entscheiden, da seine Kunst in allem wesentlichen dem »Christus zu Emaus« widerspricht. Es müssen dennoch die künstlerischen Grundlagen, das, worin sich die Art des Künstlers am stärksten äußert, bestimmend bleiben**).

Das Gegenbild des beschriebenen Faltenwurfs bietet das schwarze Gewand des Patriziers. Die Hauptwirkung kommt von dem großen Kontur des Mantels, dessen breites Niederfallen sich in wenigen Parallelfalten ausdrückt, mit denen ebenso entschiedene Horizontalfalten an der Biegung des Armes kontrastieren.

In Christus zeigt sich die große Anordnung der Sitzfigur, die wir, nur vollendeter, von Castelfranco her kennen. Der Mantel von der rechten Schulter geglitten, läßt den ganzen von lichterem Untergewand bekleideten Oberkörper frei und folgt straff dem Kontur der linken Seite, während er den rechten Unterarm faltig umschließt, sodaß der breite Abschluß des Oberkörpers das schlanke Aufwachsen des Hauptes steigert***), dem auch, wie in der Madonna von Castelfranco, die relativ breiten Schultern dienen. Der Unterkörper ist fast symmetrisch geteilt, der zwischen den Knien in tiefen Falten einsinkende Mantel ist dunkel beschattet, der zurückgesetzte linke Fuß bildet jene große Schrägfalte, vom

*) Venedig. Akademie No. 44.

**) Die stumpfe Farbe, die ursprünglich wohl auf ein wärmeres Orange gestimmt war, läßt an Übermalung oder Reinigung denken. Die für diese Stelle sehr ungünstige Beleuchtung ließ nichts sicheres erkennen. Doch bliebe das Problem, weil dann die Restauration spätestens im dritten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts ausgeführt sein müßte, was anzunehmen ohne Überlieferung kaum erlaubt ist.

***) Man vergleiche die Christusfigur Carpaccios im »Tod Mariä« Gall. Ferrara. Die Neigung des Hauptes, die Verdeckung des kurzen Halses, der breitere Fall des Haares und die schmalen Schultern lassen jenen Eindruck des hochgetragenen Hauptes nicht entstehen.

Knie herab hell beleuchtet, die auch in Castelfranco die Hauptgliederung angibt, und gegen welche die lebhafter bewegten linken Seitenpartien dunkler zurückgeschoben sind. Rechts in kleinen Brüchen über dem Fuß sich stauend, fällt das Gewand dann breit aus und die beiden Faltenschwingungen der rechten Seite, die an der Madonna als schimmernde Massen erscheinen, deuten sich bereits an. Der Wurf ist noch ängstlicher, linearer gedacht, aber die Komposition, der pyramidale Bau, die Verteilung der Dunkelheiten, der vor- und zurücktretenden Teile ist dieselbe*). Daß diese Befangenheit nicht gegen Giorgione spricht, zeigt der Vergleich mit dem kleinen Gewandstück der »Tempestà«, wo sich die dreieckigen kleinen Brüche durchaus wiederfinden. Vielmehr kann auch aus dieser Unentwickeltheit nur geschlossen werden, daß eine Reminiszenz an Giorgiones Werk nicht vorliegen kann, indem eine Nachahmung sehr verwunderlich wäre, die wie tastend, aber doch ganz einheitlich das in dem Vorbild Gewollte ausprägte, ohne seine auffallendsten Wirkungen zu übernehmen.

Wichtig ist die Übereinstimmung des Teppichornaments mit dem Ärmelstreif des »Christus« Vicenza-Boston. Es zeigt größtenteils die gleichen orientalischen Buchstaben, nur an dem Gewand als fortlaufendes Muster gegeben. Nun ist dies Ornament Giorgione nicht eigentümlich, es stammt aus Giovanni Bellinis Atelier und findet sich auf seinen Gemälden, wie auf denen seiner Schüler**). Doch kommt eine so genaue Übereinstimmung der Buchstaben — sie sind bei Bellini immer mehr zusammengeschoben und eckig — nicht vor, so daß man wohl annehmen kann, der Meister der »Cena« habe beide Mal ein Vorbild oder eine Skizze benutzt. Jedenfalls ist festzuhalten, daß das Motiv nur in der Bellinischule vorkommt; bei Carpaccio ist es mir nicht begegnet.

---

*) Diese Gewandanordnung ist nicht die übliche. Mit der symmetrischen Gliederung schien den früheren Künstlern keine genügende Lebendigkeit vereinbar. Bellini liebt eine diagonale Teilung verstärkt durch den Kontrast von Ober- und Untergewand. Es entsteht so ein einheitliches Niederfließen von den Schultern her, nicht eine Trennung von Ober- und Unterkörper.

**) Die so häufig kopierte »Circoncisione« zeigt ein Ornament orientalischer Buchstaben zwischen Kreisen. Ebenso der Engel der Madonna des Dogen Barbarigo Murano usw.

Beim Vergleich mit Carpaccio wurde auf die Wärme der Farben im »Christus zu Emaus« hingewiesen, die sich von dessen bräunlich zähem Auftrag flüssiger und lichter unterscheiden, auf die weichen Modellierungen und Übergänge, auf die Farbigkeit der Schatten. Speziell wäre als Giorgione nahe noch die Durchsichtigkeit des Schattentones zu erwähnen. Bei dem Jünger links, dessen Antlitz fast ganz im Dunkel steht, läßt sich das Durchscheinen der Formen, durch welches sie größer und allgemeiner, wie unter dünnem Schleier wirken, am besten beobachten. Nur wenige volle Farben sind gegeben; es besteht die Neigung, sie zu Übergangstönen abzudämpfen, oder sie durch die Nebenstellung von weichem Schwarz und indifferentem Grau zu beruhigen. Durchgehends sind Farben und Modellierungen noch härter als in Castelfranco; aber Einzelpartien wie die ganze Mitte: Christus vor dunklem, durch den Goldrand vermittelten Teppich, seine leuchtende Gestalt aus dem steingrauen Grunde auftauchend, zu dessen Seiten die Säulen noch einmal ein Braungold aufglänzen lassen, sind in der Größe und Zartheit der Kontraste, in denen jedes Mittel der Steigerung zugleich der Beruhigung des Eindrucks dient, völlig aus Giorgiones Geist geschaffen.

Noch einige Ähnlichkeiten des Details seien hervorgehoben. Fast durchgehend findet sich in Giorgiones Werken, bereits in der Feuerprobe Mosis, dann auffallender in der Tempestà, die beabsichtigte Gegenüberstellung von Gelbweiß und kaltem Blauweiß*). — Tempestà: Gewandstück und Kragen der Hypsipyle goldig gegen die blau schattierende weiße Bluse des Adrastus. Feuerprobe Mosis: Der Mantel des aufschauenden Kriegers grünlich gegen das warmweiße Untergewand. — Das gleiche Motiv nun, schon oben erwähnt, zeigt der Gegensatz von Shawl und Turban des Orientalen; dieser tief grüngrau schattiert, jener im wärmsten Goldton leuchtend, und nochmals von den kühleren weißen Lichtern im Mantel des nebensitzenden Jüngers abgehoben. — Ferner fällt an dem Erstlingswerk in Florenz die Freude an einer Zusammenstellung von Gelb und Schwarz auf. Wir finden sie in der »Cena« wieder: der Teppich, das schwarze Gewand des

*) Bei früheren Venetianern habe ich das Motiv nicht gefunden. Speziell Carpaccio gibt gleichmäßig einen leuchtend gelblichen Ton.

Patriziers neben dem kräftigen Gelb im Kleid des Greises. — Verwandt ist ferner die Darstellung des Haares; die blonden Locken des Jüngers, ihr weiches Aufleuchten im Herabfallen, das sanfte Licht auf dem Scheitel erinnern an S. Liberale. Nichts ist mehr zeichnerisch wie bei Carpaccio; der lockere Fall, das leichte Aufliegen der Masse wird ausgedrückt. — Endlich gleicht die Schattenverteilung auf dem Antlitz des jugendlichen Jüngers bis ins Einzelne jener des Adrastus. Die ungefähr gleiche Stellung der Figuren zur Lichtquelle, ihre Beschattung durch die vorgeschobene Wand ergaben eine ähnliche Behandlung; bis zu dem schmalen Lichtdreieck über den Augen, dem feinen Halblicht unter dem Backenknochen usw. erstreckt sich die Übereinstimmung. Überhaupt zeigt das »Mahl zu Emaus« — wieder ist vor allem auf die Gestalt des Greises zu verweisen — bereits die kapriziöse Lichtverteilung: das plötzliche Einsetzen von Dunkelheiten, die mannigfachen Schattendurchquerungen in jener Zartheit Giorgiones, die dem Licht etwas kosendes gibt, die keinen Effekt sucht, sondern nur Versinnbildlichung des fließenden Lichtes zu sein scheint.

VI.

Durch Einfügung der »Cena« in Giorgiones Werk klärt sich das Bild seiner Entwicklung. Es könnte scheinen, als würde dadurch unser Wissen um Giorgione wenig bereichert; Seine Eigenart setzt zu Beginn schon bestimmt ein, und auf welcher Stufe des Könnens wir ihn auch treffen, wir finden ihn als den im Grunde Gleichen. Die kurze Zeit seines Schaffens hat einen Inhalt; — daß und weshalb dieser nicht eintönig war, das Umfassende seines Wesens habe ich auszudrücken gesucht. — Dennoch wird gerade bei Giorgione die Kenntnis des Werdens, über das historische Interesse hinaus, unmittelbar bedeutsam für das Verständnis des Wesens. Denn vor dem Einzelwerk mit seiner absoluten Verschmolzenheit aller Elemente schweigt die Frage nach ihrer Fülle und Art. Erkennen wir aber in der zeitlichen Folge das Überwiegen und Zurücksinken eines Motivs, das Aufwachsen neuer Tendenzen, so werden wir feinhöriger für ihr Ineinanderfluten, für die innere Spannung auch im einheitlichen Werkes.

Das »Mahl zu Emaus« dokumentierte sich an jedem Punkt der Beschreibung als Frühwerk. Härten der Modellierung, relative Befangenheit in Stellung, Faltengebung und Verkürzung wiesen auf eine Entstehungszeit einige Jahre vor der Madonna von Castelfranco.

Da die Dokumente eine untere Zeitgrenze nicht setzten, eher auf eine frühe Entstehung zu deuten waren, so hindert nichts, einzig dem Stilcharakter des Werkes folgend, es um 1500—1501 anzusetzen. Daß dem jungen Künstler schon so früh ein derart bedeutendes Werk übergeben wurde, darf nicht wundernehmen, da wir wissen, daß Giorgione bereits 1500 das Porträt des Dogen*) zu malen hatte, also als Künstler geschätzt zu werden begann.

*) Cook, Giorgione 5. 8., vermutet, daß diese Auszeichnung Giorg. durch Cat. Cornaro veranlaßt wurde, die nahe von Castelfranco lebte, die er porträtiert hat usw. — Im Zusammenhang hiermit wird wichtig, daß

Von dem »Mahl zu Emaus« zur »Madonna von Castelfranco« und zum Altarwerk des Prado führt ein gerader Weg. Nicht nur ruht in diesen drei Werken — im Unterschied von Giorgiones übrigen Bildern — das Hauptinteresse auf der Figuren-Komposition, sie bieten überdies noch in dem greisen Jünger, S. Liberale und St. Rochus direkte Entwicklungsgrade der stehenden Figur, Abwandlungen des gleichen oder doch verwandten Motivs. Indem wir die Umbildung der Formen an diesem Einzelmotiv verfolgen, werden wir zugleich über die Stilstufe der Werke überhaupt Aufschluß erhalten. — Die »Cena« zeigt am entschiedensten das Streben nach Beherrschung und Belebung des Standes, aber auch die herbste Durchführung des Motivs. Der Stehende wurzelt noch fest am Boden; das Lasten des vorgebeugten Körpers drückt sich im Gegenstemmen der mit ganzer Sohle auftretenden Füße voll aus, kaum durch das aufblickende Haupt und die lose greifenden Hände gemildert. Dies, verbunden mit der energischen Hochstellung des Fußes, mit der Modellierung des rechten Beines, teilt der Festigkeit einen Rest von Absichtlichkeit mit. So kann man beim ersten Eindruck meinen, daß diese Figur mehr Bewegungsfähigkeit besitze als Giorgiones Gestalten sonst, um dann doch einzusehen, daß es sich vielmehr um eine Unsicherheit handelt, die das Problem auffallend macht. So behält auch die räumliche Anordnung, so sicher die Teile des Körpers in verschiedenen Plänen erscheinen, so klar die mannigfachen fast launenhaften Überschneidungen von Gewand und Körper sich darstellen, gerade in der Deutlichkeit der Einteilung eine Befangenheit. Wie reliefartig sind parallele Schichten hintereinander geschoben; man vergleiche die Stellung des heil. Rochus, um das — übertrieben ausgedrückt — scheibenförmige der Komposition zu empfinden. Der Künstler bedarf, um ein kompliziertes Motiv zu klarer Erscheinung durchzubilden, noch seiner Betonung, noch der Schärfe. So ist

---

die Cornaro Beziehungen zur Sakramentskapelle hatten: das Grab der Cat. Cornaro war dort, mehrere Cornaro waren in der Kirche begraben. Bestimmtes habe ich bisher nicht über die früheren Beschützer der Kapelle finden können; vielleicht gelingt es aber noch auf Grund hiervon einen Zusammenhang des »Christus zu Emaus« mit den Cornaro zu entdecken, was dann sowohl für die frühe Datierung, wie für Giorg. Autorschaft sprechen würde.

fast ein Gegensatz in der Gestalt: die stille Ergriffenheit des Schauens hat ein zarteres Leben als der elastisch-kraftvolle Körper.

In Castelfranco ist alles dieser seelischen Wirkung untergeordnet. Die plastischen und Bewegungsprobleme könnten ärmer scheinen: Das Standmotiv entbehrt des Auffallenden, die Armhaltung des Kontrastes; an Stelle der vielfachen Überschneidungen tritt eine Art allmählichen Hineingleitens der Gestalt in die Tiefe. Der jähe Übergang von Plan zu Plan, und damit die Bewußtheit des Eindrucks fällt fort. Darin liegt aber ein ganz neues Gefühl für die Raumwirkung der Figur; trotz der anspruchsloseren Stellung ist der Eindruck reicher, weil durch die Verborgenheit der Mittel die Tiefenbewegung nicht an einzelne Motive geheftet, sondern die ganze Gestalt gleichmäßig von ihr ergriffen, oder sie zu schaffen scheint. Dasselbe gilt vom Stand selbst. Die Sicherheit des Baues ist schon Voraussetzung; alles geschieht nun, um den Eindruck der Schwere zu meiden. Der von oben gesehene, wie gleitend aufgesetzte Standfuß wirkt nicht tragend; die Biegung des linken Knies läßt den Fuß den Boden nur streifen; wie überhaupt nur ganz sanfte Berührungsempfindungen angeregt werden. Die Haltung, gleich fern von starrem Aufrichten und Sichneigen wirkt damit zusammen, der jugendlichen Gestalt ihr unaktives zartes Wesen zu verleihen.

Die Entwicklung geht, von der »Cena« aus verfolgt, nicht auf Erreichung größerer Mannigfaltigkeit, nicht auf reicheren Bewegungsausdruck und Lebendigkeit der Charaktere, kurz, nicht auf das Momentane des Eindrucks. Alles Eckige, Überraschende ist zurückgedrängt. Auch die neuartige Nuancenfülle des Lichts ist eben eine solche von Nuancen, ein Hingleiten von Glanz über das Metall der Rüstung, das Motiv dient nicht als Anlaß jäher Helligkeitskontraste.

Ausgeglichenheit und Gedämpftheit der Wirkung sind hier Giorgiones Ziel. Und diese Gedämpftheit durch die Scheu der Geberden zur Beklommenheit gesteigert, bringt das Vibrieren und Suchen in die ruhige Erscheinung. — Das Erreichte ist die absolute Innerlichkeit der Wirkung; Giorgione sucht einen Ausdruck ohne Äußerung. Das bedeutet den Verzicht auf das Problem, auf das Auffallende und Interessante, das immer noch ein sich Abhebendes, Einzelnes ist; nur Symbol der Seele, ihr noch äußer-

lich. — So geht die Entwicklung Giorgiones, anders als sonst bei Künstlern einer Zeit raschen formalen Fortschreitens, nicht eigentlich auf ein Hinzuerwerben; in höchstem Sinn aber auf Erweiterung und Bereicherung. Denn wo wie in Castelfranco das Einzelne völlig vom Ton des Ganzen aufgesogen ist, wo wir die gesamte Mannigfaltigkeit der Eindrücke in unmittelbarem Einssein schauen, empfinden wir jeden geringsten Teil in gleichem Maße von der Beseelung ergriffen, die sonst in gradweisen Abstufungen von Höhepunkten des Ausdrucks, von Gesicht und Hand auszustrahlen pflegt.

Durch Einreihung des »Christus zu Emaus« in Schöpfungen Giorgiones erkennen wir diese Art der Madonna von Castelfranco als Ziel eines nur allmählich ganz geklärten Strebens, erfahren wir, daß wenigstens Ansätze anderer Art vorhanden waren. So dürfen wir die Madonna von Castelfranco und die ihr verwandten Werke als einen Höhepunkt Giorgionescher Kunst, als den Abschluß seiner Frühkunst ansehen. Denn in der Madonna des Prado ist bereits ein ganz Neues lebendig.

In den Heiligen Rochus und Franciskus findet sich zum ersten Mal ein seelisches Kontrastmotiv; schon formal durch den Gegensatz des bewegten Konturs der Rochusfigur zu dem gleichmäßigen Linienzug der Mönchskutte, wie in der Gegenrichtung des Blicks; seelisch in der Gegenüberstellung der momentanen Ergriffenheit und ganz zeitloser Entrückung. Man vergleiche in Castelfranco die Gleichartigkeit des Konturs, die Verwandtschaft von Schauen und Ausdruck; die eindrucksvollere Geberde des Franciskus wird von der reicheren Beleuchtung des ritterlichen Heiligen aufgewogen, wie überhaupt je die einfachere farbige oder plastische Wirkung das stärkere geistige Leben, jede Kraft zugleich ihre dämpfende Gegenwirkung erhält. In S. Rochus hat die Hingebung eine Giorgione bisher fremde Leidenschaft; das jähe Umwenden, die stark sprechende Silhouette des Profils mit dem aufleuchtenden Auge, der Gegensatz des fest gerichteten Blicks zu den lässig greifenden Händen — alles wirkt zusammen seiner Hinneigung zur Madonna Heftigkeit zu verleihen. So bildet sich zum ersten Mal bei Giorgione die direkte Beziehung der Gestalten. Noch aber mit einer Einschränkung. Es bleibt die Einsamkeit das Fürsichsein der einzelnen: Die abgewandte Versunkenheit des

Franciskus spricht nur stärker an jenem Verlangen gemessen; Madonna und Kind schauen nicht auf den Heiligen. Und wie sein Verlangen ohne Antwort ist, nur eine Bewegung, die ohne Endpunkt und Grenze emporwächst, bleibt es in der Seele gefangen, aus der es quillt, ganz innerlich gewendet, wird es zur Inbrunst. So daß noch einmal das Sein wiederkehrt, das die Gestalten Giorgionescher Landschaft zeigten, nur die Spannung stärker, die noch gebundenen Kontraste nahe daran, das Gleichgewicht zu sprengen. Immer aber keine Zuspitzung zum einzelnen inneren oder äußeren Vorgang: alles Historische, im weitesten Sinne, ist auch diesem Werke fremd. Die Einheit der Gestalten über äußere Getrenntheit hinweg ist ebenso sehr Wunder wie in den früheren Werken.

Nur ahnen läßt sich, wie ein längeres Leben Giorgiones die Ansätze eines bewußteren Lebens, die sich hier äußern, entwickelt hätte; ob es die Form der Gedämpftheit, die seinen Werken eignete, durchbrochen, ob es sich ihr bereichernd eingefügt hätte, ist dem Wissen verschlossen. Das aber gewinnen wir aus dieser Entwicklung für das Verstehen Giorgiones: daß wir einen Weg sehen, der von dem gegebenen Giorgioneschen Schaffen weiter führt, und daß wir wenigstens die Möglichkeit haben, uns ein Entwickeltes im Rahmen des Gekannten zu denken, wie ja in der Madonna von Madrid der neue Inhalt von dem einen Grundgefühl umfaßt wird.

Mit dieser Schilderung ist schon gesagt, daß ich das Altarwerk des Prado in die Spätzeit des Meisters setze; ich glaube in ihm eines der letzten Werke Giorgiones zu erkennen. Diese Ansetzung steht im Gegensatz zur Datierung Cooks*), der es offenbar um die Wende 14./15. Jahrhunderts entstanden denkt. Er spricht sich nicht darüber aus, stellt es aber in eine Reihe mit der Zigeunermadonna, die nach ihm ca. 1498—1500 gemalt ist. Abgesehen nun von jener allgemeinen Charakteristik glaube ich im einzelnen die spätere Entstehung nachweisen zu können. Alle Formen sind breiter; der Hintergrund in große Flächen gegliedert. Die Abstufung der Vertikalen ist beibehalten, doch auf die vielen und zarten Übergänge verzichtet. Cook**) erklärt dies

*) Cook: Giorgione, p. 45—46.
**) Cook: Giorgione, p. 46.

durch das Improvisierte, die Flüchtigkeit des Schaffens. Dies genügt aber nicht, denn auch Komposition und Gewandung der Einzelgestalt zeigen die gleiche große Einteilung, die Raumdarstellung besitzt eine Sicherheit und Kühnheit, die in Castelfranco noch unbekannt war, und die gerade bei sorgloser Behandlung eine absolute Beherrschung der Form voraussetzt: dort das Kind noch einheitlich gerichtet, mit geringer Drehung von Kopf und Oberkörper; hier in entschiedenem Kontrapost, nach rechts schreitend und links blickend; auf der Seite des Standfußes die hochgezogene Schulter; gegenüber dem Vortreten des linken Knies der zurückgeschobene linke Arm.

Der Mantel der Madonna ist mit Aufgabe der Symmetrie nach einer Seite hin bewegt*); seiner Masse dient der in kleinen Brüchen umschlagende Saum als Kontrast; vor allem, das Gewand ist als Gegenrichtung zur Hauptachse des Körpers komponiert, und, wie jäh herumgeworfen, steigert es den Eindruck der Bewegung. In Castelfranco sind die Kontraste noch nicht Gegensätze von Bewegungsrichtungen; sie lösen sich ab, sie kreuzen sich nicht. Es ist aber klar, worin die stärkere Lebendigkeit liegt, und welche Darstellungsart größeres Sehen voraussetzt. Der Gesamtbau zeigt gleiche Abkehr von symmetrischer Teilung: die Schräge des Mantels zerschneidet die Horizontalen und Vertikalen des Hintergrundes.

An S. Rochus wurden die volleren Formen und die Selbstverständlichkeit des reichen Bewegungsmotivs schon oben betont. In ähnlichem Sinn ist der Raumeindruck der Figur gestaltet. Die Drehung der Schulter mit nochmaligem Zurücklehnen des Hauptes, die Enfaceansicht des Standfußes, das Vorbiegen des rechten Knies bei Zurücknehmen des rechten Armes, das aus dem Dunkel aufflatternde Gewand — alles bleibt bei vollkommener Ausnutzung der zurückschiebenden Wendungen doch durch den steten Wechsel des Vor- und Zurücktretens benachbarter Teile, wie durch die Weichheit der Übergänge ebenso fern von der

*) Die diagonale Gewandteilung in Madonnenbildern Giov. Bellinis ist hiervon gänzlich verschieden, da es sich bei ihr nur um die Belebung der einen Vertikalrichtung handelt. Doch könnte man in S. Zaccaria eine Vorstufe sehen. Wenigstens ist die Zusammenstellung interessant, um die Verschiedenheit des äußerlich Ähnlichen zu erkennen.

Absichtlichkeit des »Mahles zu Emaus«, wie es die Madonna von Castelfranco an Reichtum der dreidimensionalen Wirkung übertrifft.

Ein, bei seiner scheinbaren Bedeutungslosigkeit doch wichtiges Detail ist das Zurückschieben des Kopftuches bei der Madonna*). In Castelfranco noch ist wie bei Bellini das Haar bedeckt, während hier der freie Scheitel das feine Oval des Kopfes voll zur Ansicht kommen läßt. Da jene Tracht die traditionelle ist, die bei Bellini auch bis 1510 durchgängig vorkommt, da ferner bei Bellini eine Entwicklung, von der doppelten Verhüllung durch Mantel und Schleier bis zum Sichtbarlassen des Haaransatzes, verfolgt werden kann, so ist wahrscheinlich, daß auch bei Giorgione die Bellineske Form die frühere ist.

Vor allem scheidet sich die Madonna des Prado von den früheren Werken des Meisters durch die Größe der Figuren relativ zur Bildfläche; S. Rochus würde aufgerichtet nur gerade Raum innerhalb des Rahmens finden. Dies Verhältnis wirkt mit zum volleren Lebenseindruck der Gestalten, die auf den meisten Werken des Meisters schon durch die quantitative Unterordnung, oder höchstens Gleichstellung mit dem Umgebenden, zurückgehalten erscheinen. — Hier muß nun festgehalten werden, daß von der Größenwirkung der Gestalten in Madrid nur im Verhältnis zu Giorgiones Schöpfungen die Rede ist, Vergleichen wir sie mit irgend einem Werke Tizians, auch seiner Frühzeit, so entsteht eben die entgegengesetzte Wirkung. Bei Giorgione aber, speziell bei der Madonna in Castelfranco wird zu wenig betont, daß der erste Eindruck beim Erschauen des Bildes der des Staunens über die Kleinheit der Figuren im dargestellten Raum ist. Sie wirken zarter und kleiner selbst als auf Bellinischen Altarbildern, wo die enge Gruppierung die Frage nach der Größe des einzelnen überhaupt nicht aufkommen läßt. Die Photographien täuschen hier vollständig. Vor der Madonna von Castelfranco findet der erste Blick nicht die erwarteten großen Formen, die mächtigen Wirkungen der Hochrenaissance; man glaubt einer scheuen, frühen Kunst gegenüber zu stehen, und erst allmählich wird die Vereinfachung, die breite Teilung empfindbar. Hieran muß das Werk des Prado gemessen werden. Dem Gang damaliger Entwicklung nach, in

*) Gronau: Tizian, p. 18 weist auf die Scheidung hin, die hier zwischen Tizian und Bellini besteht.

der Großfigurigkeit reifere Renaissancekunst bedeutet, muß es in Giorgiones Spätzeit gesetzt werden.

Die breiten Flächen von Teppich und Brüstung erweisen sich nun als notwendiges Gegengewicht der gesteigerten figürlichen Bedeutung, so daß ihre kompositionelle Notwendigkeit nicht mehr aus der Zufälligkeit flüchtig improvisierender Ausführung allein erklärt werden kann*).

Noch wird der späte Stilcharakter der Madonna durch einen indirekten Beweis bekräftigt, durch Datierung der mit unserem Bilde zusammengestellten Zigeunermadonna. Bisher ist übersehen worden, daß ihre Landschaft, die Morelli zur Ansetzung zwischen 1506—1508 veranlaßte, die genaue Wiederholung eines Teiles des Landschaftsgrundes der Venus in Dresden ist, die der Überlieferung nach von Tizian beendet wurde. Nun schreibt zwar Venturi diese Partie, die feine blaue Ferne, Giorgione zu und erkennt darauf hin seine Hand auch in der Zigeunermadonna; aber ich glaube nicht, daß dies haltbar ist, sobald man einmal die genaue Gleichheit beider Landschaftsstücke erkannt hat. Denn wie sollte eine Anlage des Hintergrundes denkbar sein, in welcher eine Hälfte ganz ohne Rücksicht auf das übrige — denn die rechte Seite ist ja als Tizian nachgewiesen — vollständig abgeschlossen worden wäre. Das müßte doch angenommen werden, da die genaue Übereinstimmung eine partielle Tätigkeit zweier Hände ausschließt. Dazu kommt, daß es sich bei der Anlage der Ferne um ein durchaus Tizianisches Motiv handelt, nämlich um die jähe Gegensetzung der gedehnten Horizontlinie zu dem senk-

*) Die sicheren Werke Giorgiones scheinen mir nicht, wie Cook immer wieder in seiner Giorgione Biographie betont, auf einen improvisierenden, aus momentaner Erregung schaffenden Künstler hinzuweisen. Zu dieser Ansicht führte die Verhülltheit seiner Gesetzmäßigkeit, die als Zufälligkeit berühren mag, wenn man mehr äußere, rationell greifbare Notwendigkeit erwartet. Bis zu Castelfranco herrscht abgewogenste Ausführung: selbst die unvollendet gelassene »Venus« zeigt zartestes Eingehen auf jede Nuance von Linie und Licht. Eher wirken G.s Werke wie allmählich gereifte Früchte eines stetigen unbewußten Schaffensprozesses. — Die Unvollendetheit kann durch äußere Gründe erklärt werden — Freskomalerei usw. Cook gegenüber kann man sagen, daß das Abbrechen im Schaffen psychologisch sowohl auf Impulsivität wie auf nie sich genügende Sorgsamkeit gedeutet werden kann.

rechten Felsen und der rechts aufgebauten Hügel- und Häusergruppe. Diese Komposition findet sich bereits auf dem Votivbild des Jacopo Pesaro von ca. 1502, und später fast durchgehend, während sie Giorgione fremd zu sein scheint; weder die Madonna von Castelfranco noch das Wiener Bild zeigen etwas ähnliches. Man könnte sich etwa vorstellen, daß Tizian zu dem Felsen, den er vorfand, die ihm notwendige Kontrastwirkung der Ferne fügte, wobei er dann ein gewohntes Motiv benutzte. Dies macht die Zuweisung der Zigeunermadonna an Giorgione, noch abgesehen von stilkritischen Erwägungen, schon an sich bedenklich, denn wäre sie sein Werk, so müßten wir in der Dresdener Landschaft eine bis ins Kleinste peinliche Kopie erkennen, die bei Tizian so kaum denkbar ist, während die Wiederholung eines gewohnten Motivs — wie auch die Analogie des »Noli me tangere« in London zeigt — keine Schwierigkeit bietet. Ich halte es, nun auch diese Tatsache noch in die Wagschale Tizians fällt, nicht mehr für möglich, sich den Symptomen der Formgebung: dem schweren Gewand mit breiten runden Falten, der vollen Handform, und vor allem den Farben mit ihrem körnig leuchtenden Grün-gold und Weiß-blau, mit ihrer Üppigkeit der Wirkung, zu verschließen. Gerade der Vergleich mit der Madonna von Madrid, der sie so sehr in der Neigung des Kopfes, in der Tracht — beide haben das glatt anschließende Kleid mit eckigem Ausschnitt — im Fall des Mantels gleicht, zeigt den Unterschied: die Zartheit, mit der sich dort das Haupt den schweren Gewändern enthebt, hat nichts mit Tizians kräftiger Gestalt gemein, die der lastenden Falten bedarf.

Aber diese Überzeugung selbst dahingestellt, bleiben nur zwei Möglichkeiten. Entweder die Zigeunermadonna ist von Tizian: dann kann sie nach Analogie der Landschaft nicht lange vor Giorgiones Todesjahr entstanden sein, frühestens doch 1507—1508. Tizian, 1511—1512 aus Padua zurückgekehrt, kann kaum vor 1512 die Landschaft der Venus gemalt haben, was auch mit dem »Noli me tangere« stilistisch zusammengeht*).

*) Diese Datierung ergibt nur scheinbar ein überraschendes Resultat für die Entwicklung Tizians. Die Zigeunermadonna scheidet sich von der Kirschenmadonna z. B. nur durch den Giorgionesken Typus, nicht durch unentwickeltere Formgebung, und in dieser ist sie der Mad. von Castelfr.

Die Verwandtschaft mit dem Dreifigurenbild des Prado erklärt sich dann durch die annähernd gleiche Entstehungszeit bei dem anerkannten Einfluß Giorgiones auf Tizian. Denn der Ausweg Cooks*), daß eben wegen der Ähnlichkeit das Pradowerk auf Grund der Frühreife Giorgiones ein Jahrzehnt früher zu denken sei, ist wegen der zu großen Übereinstimmung nicht gangbar. Unbegreiflich wäre dann, wieso Tizian auf den frühesten Madonnen-Typus zurückgegriffen hätte, unter Übergehung des ganz andersartigen späteren, als dessen Beispiel wir die Madonna von Castelfranco ansehen müßten.

Oder man bleibt bei der Zuschreibung an Giorgione. Beide Landschaftsgründe wären das Werk seiner Hand, dann rückt auch die Madonna von Madrid in den Kreis der Venus, d. h. in die Spätzeit des Meisters. Diese Beziehung wird durch die auffallende Gleichheit der Handform bestätigt: sie zeigt weiche, langgezogene Umrisse der schmalen, ganz allmählich spitz zulaufenden Finger — Tizian gibt plötzliche Zuspitzung — ohne Betonung der Knöchel; auch das Ansetzen der Finger an den Handrücken ist kaum hervorgehoben; Greifen und Aufruhen der Hand ist nur als Anlehnen gegeben; die Gesten sind fern von Kraft; die große Zartheit und Müdigkeit der Hand gewährt ihnen das Blumenhafte der Wirkung. — Es ist dies die Entwicklung der früher beschriebenen Form zu größter Verfeinerung. — So beweisen die zusammengehörigen Werke sich gegenseitig ihre Herkunft aus der letzten Periode des Meisters. Wir haben keinen Grund, die naheliegende Vermutung abzuweisen, daß die Venus eins von Giorgiones letzten Werken war, das zu vollenden ihn der Tod hinderte. Denn wir haben erkannt, daß eine weite Entwicklung von Castelfranco zur Madonna des Prado, und so auch zur Venus geführt hat. — Auch können wir in der Venusfigur — dem veränderten Vorwurf entsprechend

gegenüber zweifellos fortgeschritten, wie aber sollte sich dann eine frühere Ansetzung mit der führenden Rolle Giorgiones vertragen? — Dagegen wird allerdings die »himmlische und irdische Liebe« nicht mit dem Cicerone 1508 zu setzen sein, sondern, wie auch Gronau, Tizian, p. 34, anzunehmen scheint, erst ca. 151. Die rasche Entwicklung zur Assunta ist dann vielleicht mit dem Freiwerden seiner Eigenart beim Nachlassen des Giorgioneschen Einflusses zu erklären, die unmittelbar zu großer dramatischer Gestaltung drängte.

*) Cook: Giorgione.

— den Charakter der zweiten Periode Giorgiones wiederfinden: Die Größe und selbständige Bedeutung der Gestalt gegenüber der Landschaft; die Komposition der Figur auf die eine Wirkung der schlanken gedehnten Stellung hin; die Bewegung des emporgehobenen Armes am Gegensatz des niedergleitenden linken gesteigert, der vertikale Fels und die Gegenrichtung des Körpers, alles äußert die Entschiedenheit und große Durchführung der Motive, welche die spätere Madonna zeigte. Daß auch hier der Geist Giorgiones das Neue nur in der gewohnten Traumhaftigkeit und Verschwiegenheit leben läßt, weist nochmals auf eine mögliche Entwicklung Giorgiones hin, die der immer reichere Ausdruck des einen Lebensgefühls wäre, das sich in ihm offenbart hat.

Von den gesicherten Werken Giorgiones führt ohne Umbiegung der Tatsachen kein Schluß zu einer letzten über die Venus hinausreichenden Periode. Durch diese Ablehnung der Cookschen Hypothese wird allerdings die Datierung der sogenannten »Drei Philosophen« in Wien schwieriger; doch schwinden die Bedenken, wie mir scheint, vor einer eindringenderen Betrachtung: Auffallend sind Bellinische Elemente, speziell im Typus des Greises. Die Gestalten zeigen die Zartheit des Baus, die Unbewußtheit scheuer Bewegungen die der Frühzeit des Meisters charakteristisch waren. Aber die Komposition, die der aus dem Zentrum gerückten Gruppe den Kontrast des großgeformten Felsens gibt, besteht im Gleichgewicht breiter Massen. Die Stämme sind als kräftige Silhouette gebildet; der enge Durchblick zeigt die bei tiefem Augenpunkt gedrängt eingebetteten welligen Hügel der Ferne, sodaß eine Üppigkeit und Konzentration der Formen entsteht, die der »Tempestà« und auch Castelfranco fremd sind. Sie liebten feine, klar abgehobene Konturen, allmähliches Zurücktreten bei hohem Horizont, sodaß die Einzelformen der Ferne sich nicht beengten. Auch in der machtvollen Geberde des Greises, im festen Blick des Jünglings, der in Silhouette und Ausdruck durch den Kontrast der Stehenden gekräftigt wird, in der scharfen Scheidung von Profil und Faceansicht muß das Hinauswachsen über Castelfranco erkannt werden. Den Unterschied der Behandlung von Madrid muß die andere Aufgabe erklären: die Kleinfigurigkeit, die Gewohnheit dieses Stils bei ähnlichen Schilderungen, vor allem

die Auflösung der Gestalten in landschaftliche Stimmung. Jedenfalls darf die Kühnheit der Neuerung nicht unterschätzt werden.

Es schließt sich eine Gruppe von späteren Bildern zusammen, die aus der Venus, dem Wiener Bild und der Madonna des Prado besteht. So teilt sich Giorgiones Werk in zwei Perioden, die fast unmerklich in einander übergehend, nur durch den Vergleich ihrer Höhepunkte zu trennen sind. Ich nenne hier nur die charakteristischen Werke jeder Epoche; die beiden kleinen Tafeln der Uffizien sind als Vorstufe der »Tempestà« zu fassen.

Feuerprobe Mosis	Uffizien zu Florenz .	ca. 1496
Urteil Salomos		
Christus das Kreuz tragend .	Boston	ca. 1498 bis
Jünglingsporträt	Berlin	1500
Christus zu Emaus . . .	Venedig, S. Salvatore	1500-1501
Adrastus und Hypsipyle . .	Venedig, Pal. Giovan.	1502-1503
Madonna mit Heiligen . .	Castelfranco. . . .	1504
Die drei Lebensalter . . .	Florenz (Pitti) . . .	1505-1508
Catarina Cornaro*). . . .	Mailand (Gall. Crespi)	
Aeneas Evander und Pallas .	Wien, Gallerie . . .	1508-1510
Madonna mit Heiligen . .	Madrid (Prado) . .	
Venus	Dresden, Gallerie . .	
Jünglingsporträt	Budapest, Gallerie .	

Diese Ansicht über Giorgiones Entwicklung zwingt von der gewohnten Meinung über seine Frühreife**) abzugehen, oder doch ihr eine andere Bedeutung zu geben. Denn die Bellinischen Elemente des Wiener Bildes, die Zurückhaltung des Eindrucks sind unbedingt zuzugeben. War nun diese Befangenheit seiner

---

*) Die Zuweisung des Frauenporträts an Giorgione näher zu begründen, ist hier nicht der Ort. Mit Cook darin übereinstimmend, möchte ich hier noch auf die Ähnlichkeit des Faltenwurfs der Cat. Cornaro mit Madrid hinweisen. Doch dürfte sie nach der Handform und der Abstufung des Aufbaus etwas früher sein.

*) Cook auf Morelli gestützt, nimmt an, daß Giorg. rein formal Tizian ca. 1 Jahrzehnt voranging, so daß er eine Landschaft um 1498 gemalt haben könnte, die bei diesem erst um 1508 möglich wäre. Daraufhin schreibt er ihm Werke zu, die sonst stilistisch auf das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zu deuten wären.

Werke bei Giorgione natürlich kein Nichtkönnen, sondern ein künstlerisches Prinzip, seine Form der Bildeinheit, so ist schon durch solche Eigenart seines Schaffens unwahrscheinlich, daß seine Frühreife im Vorwegnehmen technisch formalen Wissens bestanden habe, im rascheren Ergreifen und Lösen neuer Probleme. Befragen wir seine Werke ohne Voreingenommenheit, so geben sie hierüber auch hinreichenden Aufschluß. Sie bedeuten gegenüber dem venezianischen Quattrocento nicht ein irgendwie umwälzendes Aufnehmen prinzipiell verschiedener Inhalte, sondern eher die Erweiterung des Früheren zu grösserer Fülle und Vertiefung. Freilich entstand damit zugleich ein gänzlich neuer Inhalt; aber das Wesentliche ist, daß äußerlich nur eine leise Wandlung vorliegt. Stellen wir ein Tizianisches Jugendwerk wie die Zigeunermadonna, oder besser die unbezweifelte Kirschenmadonna, die jedenfalls im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, kaum nach 1506 entstanden ist*), neben die Marienbilder Giorgiones, so erweisen sie sich als der gleichen Stilstufe angehörig. Der breite lockere Faltenwurf, die kräftige Ausprägung des Richtungsgegensatzes von Mutter und Kind, die einfach und sicher gegebene Wendung der Madonna, endlich die von dem ruhigen Grunde lebhaft abgehobene Bewegung des Vordergrundes stellen eine ebenso tiefgehende Umbildung der Tradition dar wie die Werke Giorgiones. Vielleicht in der Basierung der Komposition auf einen Kontrast von Bewegtem und

*) Ich halte die Zigeunermadonna, speziell der Gewandung mit den klaren Scheidungen übereinander liegender Stoffe, auch der Anordnung des Vorhangs zur Figur wegen, eher für später als die Kirschenmadonna. Darüber hat wohl deren Giorgionesker Charakter getäuscht; doch ist ja noch fraglich, wann Giorg. auf Tizian gewirkt hat. In seinem frühesten Werke »Jac. Pesaro vor St. Peter« 1502—03 ist nichts davon zu erkennen. Jener Einfluß könnte zB. während oder kurz vor den Arbeiten am Fondaco dei Tedeschi eingesetzt haben. Das genannte Frühwerk ist in manchem, speziell der Kopfhaltung St. Peters befangen, aber das Motiv des seitlich gerückten Heiligen und der hintereinander geordneten Anbetenden ist durchaus neu und beginnt die Reihe bewegter Heiligendarstellungen, die etwa über den Heil. Giovanni Crysostomo Sebastianos hin zur Madonna Pesaro führt. — Art und Bedeutung des Giorgioneschen Einflusses auf Tizian wird vielleicht anders gefaßt werden müssen. Er mag in der tieferen verfeinerten Beseelung gelegen haben, die bei Giorgione dem ungestümer vorwärts drängenden Genossen entgegentrat.

Ruhendem der bisherigen venezianischen Kunst fremder als die Schöpfungen Giorgiones.

Denn so neuschöpferisch die Madonna von Castelfranco ist, so sehr ihre Wirkungsmittel sich von denen Bellinis entfernen, sie erscheint doch als Fortsetzung des dort Erstrebten, fast als hätte erst in ihr das innerste Suchen der frühen Kunst Venedigs Form gewonnen. Und rein formal betrachtet, jene geschilderte Kleinheit der Figuren im Raum, die Zartheit ihrer Erscheinung gehört nicht der entwickelten Kunst der Hochrenaissance an. Die breiten Formen, der großzügige Aufbau glatter Flächen, so sehr sie den Künstler des Cinquecento offenbaren, gemahnen doch in der vorsichtigen Nuancierung daran, daß hier der erste Schritt getan wird: Die Kontrastmotive sind eher verhüllt, mehr als rhythmische Abstufungen denn als voll einsetzende Gegensätze zur Wirkung gebracht. Ein Vergleich des Thronbaus mit jenem auf Tizians Markusbild in Santa Maria della Salute, der als ein runder Block erscheint, wird den Rest früher Empfindung fühlbar machen. Ebenso in Wien: Die Komposition weicht wohl von allem bisherigen ab, aber es bedarf der Analyse, um dies deutlich zu machen, so sehr ist das Neue von Erinnerungen gewohnter Wirkungen überdeckt. Der Eindruck ist zunächst der leise zart nuancierende der früheren Kunst. Das volle Einsetzen der Mittel sucht Giorgione nicht. Wenn dieser Verzicht auch eine Forderung seiner Persönlichkeit war, für ihn also durchaus kein Verharren auf primitiverer Stufe, sondern den Weg zu seiner Vollendung bedeutete, so beweist dies doch von neuem, daß eben in seiner Eigenart die Notwendigkeit zu einem Bruch mit dem Früheren nicht lag. In Giorgiones Schaffen ist der Zusammenhang mit dem Quattrocento nicht völlig gelöst.

Wohl aber kennen wir eine Richtung, die diesen Bruch mit der Vergangenheit vollziehen mußte, die alle Keime neuer Aufgaben, jäher Entwicklungen in sich enthielt. Die Abkehr von den früheren Idealen, die das zweite Jahrzehnt des venetianischen Cinquecento bezeichnet, kennt Giorgione nicht d. h. nicht die Geberden-, Licht- und Bewegungsprobleme, die das Aufflammen von Affekten, den Wechsel innerer Erregungen darstellen, ihm ist das Berauschende der Wirkung fremd, in der jedes Element von Farbe und Form zum intensivsten Leben gesteigert wird, bis das

Ganze als bewegte Einheit ineinanderwogender Kräfte wirkt. In Tizians Markusbild in S. Maria della Salute — nur kurz nach Giorgiones Tod, nach der neuesten Ansetzung*) schon vorher gemalt — zeigt die in voller Bewegung jäh innehaltende Markusfigur, mit der frappierenden Dunkelheit des beschatteten Hauptes vor hellem Himmel, bereits im Keim alles Künftige; umso bezeichnender als hier Tizian noch im Bann Giorgiones steht. Und während Giorgione die große ruhige Wirkung der Madonna von Castelfranco durch Vereinfachung der Flächen und deren klares Abheben von einander erzielt, kann man hier zuerst in der geschlossenen Lichtwirkung der oberen Partie, in der großartigen Betonung der erhobenen Einzelfigur gegenüber den symmetrisch zusammengehenden Gruppen eine Gegenüberstellung von Massen erblicken. Nicht nur der frühe Tod, der Giorgiones Wirken abschnitt, der ihn hinderte, auch der folgenden Zeit seinen Stempel aufzudrücken, kann die Entwicklung der venezianischen Malerei erklären. Es ist klar, wo die stärkeren mitreißenden Impulse, und wo neue Motive und Möglichkeiten der Entfaltung lagen. Giorgione hat Nachahmer gefunden, keine Nachfolge; er kann nicht als der Beginnende, Tizian als der ihm Folgende, Nacheifernde gefaßt werden. Dennoch, nur in anderem Sinne, ist Giorgione, der Frühreife, der Bestimmende unter den Mitstrebenden. Aber seine Größe bestand nicht darin, daß er ihnen im Einzelkönnen vorauseilte, sondern darin, daß er früher reif, daß er früher vollendet war, d. h. daß er seinen Formbesitz ganz mit sich durchdringen, ganz zum einheitlichen Gebilde gestalten konnte, in einem Alter, wo sonst die Elemente des Wesens noch ungeklärt um Herrschaft ringen. Was ihn jenen tiefen Eindruck auf die großen Genossen gewinnen ließ, war die Ganzheit seiner Kunst, daß in ihr zum ersten Mal in ihrer eigenen Formensprache der jungen Generation eine in sich geschlossene Welt geboten wurde.

So gefaßt, gewinnt das Verhältnis Giorgiones und Tizians einen veränderten Sinn, der, wie ich glaube, durch die spätere

*) Gronau Tizian nimmt an, daß das Werk schon nach der ersten Pestepidemie 1504 bestellt wurde, nicht erst nach dem Aufenthalt in Padua 1512. Eine so frühe Entstehung — über die sich G. auch nicht näher äußert — ist kaum anzunehmen. Frühestens ist wohl ca. 1508 zu erwägen.

Entwicklung des Meisters mit ihrem dauernden Wachsen zu stärkeren dramatischen Spannungen bis zur erschütternden Inbrunst der letzten Werke bestätigt wird. Doch greift dies bereits über den Rahmen dieser Arbeit hinaus.

1513.

Copia di convenzione tra Antonio Contarini patriarca di Venezia e il priore die S. S. Salvatore circa concessione di Contarini della Capella del Sacramento.

Ipsia reverendissimus dominus petit ab eiusdem priore conventu sive Canonicis Monasteriis s^{mi} Salvatoris venetiarum quod sibi concedatum et suis de familiae Contarina suae masinatae sive Collomelli Capella intitulata sub nomine sacramenti seu corporis Christi quae est ex latere dextero Capellae majoris sive Tribunae ecclesiae s^{mi} Salvatoris, constructa e fabbricata a solo sive pavimento eiusdem usque . . . . . ipsius et circumcirca dictam capellam cum insignis familiae Contarinae et crucibus supere in duobos vel tribus locis capellae eiusdem et cum tabula imaginis salvatoris depicta con suo ornamento pro ut reperitur, de presenti ad altare sacramentum eiusdem ecclesiae S. S. Salvatoris . . . . . .

Punctus Testamenti Antonio Contarini 1523.

. . . . . Inter quos sunt nonnulli Monasterio S. Salvatoris ut inventario apparet nihil dicimos quia omnes sunt pro doti capellae corporis Cristi per nos erecta in ecclesia s^{mi} salvatoris ut apparet in instrumento manu domini Joannes Francesko Pulteolani inter nos et dictam monasterium. Et quia ipsa capella nondum est perfecta in pavimento ed altaris ornamento sive palla et quadro cenae domini in pariete ponendo i (?) figuris marmoris si tempore obitus non essent omnia perfecta. Tenore presentium consignamus et dominamus eidem monasterio totum creditum nostrum . . . . . .

Literatur.

Anonimo. »Notizia d'opere di disegno.« Ed. Frizzoni. Bologna 1884. Passim.

Archivio Storico dell'Arte (jetzt L'Arte). 1888. p. 47. Venturi. 409, 412. 1903. No. 2. Claude Philipps. L'Arte. 1900. p. 24. Venturi.

Art Journal 1895. p. 90. Dr. Richter.

Berenson, B. Venetian Painting at the new Gallery. 1895. (Priv. Druck.) Venetian painters of the Renaissance. 3. Ausg. 1897. London. Putnam. — Gazette des beaux Arts. 1897. p. 297. — Italienische Kunst. »Studien und Betrachtungen.« Leipzig. H. Seemann Nachf.

Boschini Marco. Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine, o sia rinnovazione delle Ricche Miniere, 1. vol. Venezia, presso Pietro Bassaglea, 1733. — Le Ricche Miniere della pittura veneziana. 1. vol. in Venezia, appresso Francesco Nicolini. 1674.

Burckhardt. Cicerone. 7. Aufl. 1898.

Conti, A. Giorgione, Studio. Florenz 1894.

Cook, Herbert. Giorgione, London 1900.

Crowe und Cavalcaselle. Geschichte der italienischen Kunst. [Übersetzt von M. Jordan.] Tizian, Leben und Werke. [Übers. von M. Jordan.] Leipzig 1877.

Fry, Roger. Giovanni Bellini. London 1899.

Gronau, Dr. G. Gazette des beaux Arts. 1894. p. 332. Repertorium f. Kunstwissenschaft. XVIII 4. p. 284. Lorzon da Castelfranco. La sua origin, la sua morte e tomba. Venezia. 1894. — Tizian. Berlin 1900.

Lafenestre. La vie et l'oeuvre de Titien. Paris 1886.

Logan, Mary. Guide to the italian Pictures of Hamptoncourt. London 1897.

Magazine of Art. 1860. p. 91 und 138. [Sir W. Armstrong.] 1893. [W. F. Dickes.]

Maier, Joh. Christoph. Beschreibung Venedigs. 2. Auflage. 1795.

Morelli-Lermolieff. Kunstkritische Studien über italien. Malerei. 3 Bde. Leipzig. F. Brockhaus 1893.

Moschini, Giov. Ant. Guida per la città di Venezia. Venezia. Alvisopoli. 1815.

Molmenti. Carpaccio son temps et son oeuvre. Venise. F. Ongania. 1893.

Müntz, E. La fin de la Renaissance. Paris.

New Gallery. Cataloque of Exhibition of Venetian Art. 1895.

Pater, W. The Renaissance. Kapitel »school of Giorgione.« London 1893.

Philipps, Claude. Gazettes des beaux arts. 1884. p. 286. — Magaz. of Art. Juli 1895. The picture Gallery of Charles I. [Portfolio. Jan. 1896.] The earlier Work of Titian. [Portfolio Oktober 1897.] North American Review. Oktober 1899. Art Journal 1903. No. 2.

Repertorium für Kunstwissenschaft. Bd. 14. p. 316. [v. Seidlitz.] Bd. 19⁶. [Dr. Harck.]

Ridolfi, C. Le Maraviglie dell' arte della pittura. Venedig. 1648.

Sansovino. Venetia città mobilissima e singellare descritta già in XIII libri et hora con molta diligenza corretta del Giovanni Stringa. Venezia. 1604.

Vasari. Le Vite. Ed. Sansoni. Florenz. 1879.

Venturi. La Galleria Crespi in Milano. 1900.

Wickhoff, F. Gazette des beaux Arts. 1893. p. 135. — Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen. 1895. Heft 1.

Zanetti, A. Varie Pitture usw. mit Sticken nach Fragmenten des Fondaco dei Tedeschi. 1760.

Zanotto. Pinacoteca Veneta usw. Venezia 1858. Tipografia di Gius. Antonelli.

Zeitschrift für Kunst und Kunstwissenschaft. 1903. Heft 1. Giorgione und Correggio.

Druck von E. Buchbinder in Neu-Ruppin.

Lebenslauf.

Ich, Gertrud Kantorowicz, bin als Tochter des Fabrikbesitzers Max Kantorowicz am 9. Oktober 1876 in Posen geboren. Ich besuchte dort die Königl. Luisenschule von 1883—92 und bereitete mich sodann privatim zum Studium vor. Seit 1898 studierte ich an den Universitäten Berlin, München und Zürich Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie bei folgenden Herren Dozenten: Prof. Blümner, Prof. Brun, Prof. Furtwängler, Prof. Goldschmidt, Dr. Graef, Prof. Kalckmann, Prof. Kekulé von Stradonitz, Prof. Lipps, Prof. Meumann, Dr. Pernice, Prof. Rahn, Prof. H. A. Schmid, Prof. Simmel, Prof. Störring. Allen diesen bin ich für vielfache Förderung zu grossem Dank verpflichtet.